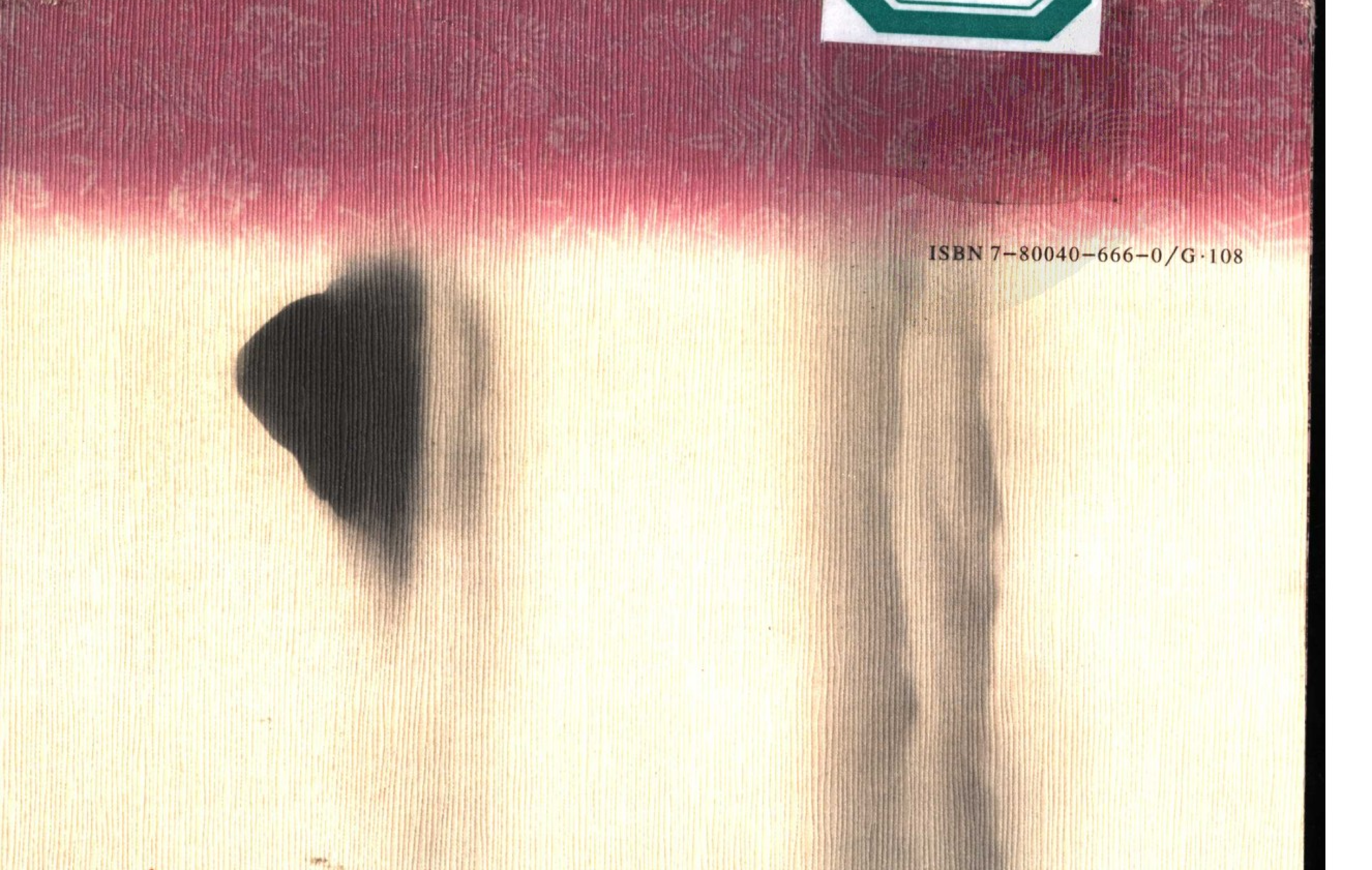

东方文化集成
季羡林 主编
日本文化编
日本文学史
近古卷
（下册）
叶渭渠 唐月梅 著
昆仑出版社



ISBN 7-80040-666-0/G·108

东方文化集成

日本文化编

日本文学史 近古卷（下册）

叶渭渠 唐月梅 著

昆仑出版社

《东方文化集成》已出版丛书目录

季羡林主编

书名	作者
《文化交流的轨迹——中华蔗糖史》	季羡林
《东西文化议论集》(上、下册)	季羡林、张光璘
《新诗格律与语言的诗化》	林 庚
《古犹太文化史》	朱维之、韩可胜
《现代伊斯兰主义》	陈嘉厚等
《阿拉伯史纲》	郭应德
《中阿关系史》	江淳、郭应德
《当代中国伦理与道德》	魏英敏
《阿拉伯伊斯兰文化史纲》	孙承熙
《中国评书艺术论》	汪景寿、曾惠杰
《当代中国经济学》	宋光华
《世界四大文化与东南亚文学》	梁立基、李谋
《战后东南亚华人社会变化研究》	梁英明
《日本文学思潮史》	叶渭渠
《伊朗通史》(上、下册)	叶奕良(译)
《印度古代史纲》	林承节
《蒙古国现代文学》	史习成
《佛法与宇宙》	池田大作(日本)

《诸神流窜——论日本古事记》	梅原猛(日本)
《日本文化论》	加藤周一(日本)
《汉代丝绸之路的咽喉——河西路》	王宗维
《中国——朝鲜·韩国关系史》(上、下册)	杨昭全、何彤梅
《东方文学交流史》	孟昭毅
《东方戏剧美学》	孟昭毅
《同根生的民族——壮傣各族渊源与文化》	范宏贵
《中缅关系史》	余定邦
《敦煌文化》	颜廷亮
《亚洲汉文学》	王晓平
《日本天皇制及其精神结构》	王金林
《古代波斯医学与中国》	宋　岘
《印度神话》	孙士海、王镛(译)
《布哈里圣训实录全集》①②	康有玺(译)
《现代日本政治》	王新生
《中亚五国概论》	赵常庆等
《简明伊斯兰史》	马明良
《新兴宗教与日本近现代社会》	张大柘
《印度苏非派及其历史作用》	唐孟生
《满汉全席源流考述》	赵荣光
《印度独立后的政治经济社会发展史》	林承节
《中印文学比较》	薛克翘
《唐代前期军事史略论稿》	王永兴
《儒释道背景下的唐代诗歌》	陈炎、李红春
《日本文学史》(近代卷、现代卷)	叶渭渠、唐月梅

《东方文化集成》2003下半年~2004上半年拟出版丛书目录

阿拉伯现代文学史	仲跻昆　著
印度尼西亚文学史	梁立基　著
日本民族诗歌史	郑民钦　著
日本哲学史	卞崇道　著
史集·中国史	王一丹　译注
中亚五国与中国西部开发	赵常庆　等著
道安传	张广锠　著
五四文学主流思想与基督教文化	喻天舒　著
波斯文学史	张鸿年　著
泰戈尔文学作品研究	唐仁虎　著
中国——朝鲜·韩国文化交流史（远古－2001年）	杨昭全　著
朝鲜——韩国当代文学史	金柄珉　著
日本文学史(古代卷)	叶渭渠、唐月梅　著
日本文学史(近古卷)	叶渭渠、唐月梅　著

作者简介

叶渭渠，中国社会科学院教授。1956年北京大学东方语言文学系毕业。曾任早稻田大学、学习院大学、立命馆大学客座研究员和横滨市立大学客座教授。专著有《日本文学思潮史》、《日本文化史》、《冷艳文士川端康成传》，随笔集《樱园拾叶》、《扶桑掇琐》等。译作有加藤周一的《日本文学史序说》，川端康成的《雪国》、《千只鹤》、《睡美人》、《名人》、《掌小说全集》、《散文集》。主编有《日本文明》等。

唐月梅，中国社会科学院教授。1956年北京大学东方语言文学系毕业。曾任早稻田大学、立命馆大学客座研究员和横滨市立大学客座教授。专著有《20世纪日本文学史》、《日本人的美意识》、《怪异鬼才三岛由纪夫传》等。译作有山崎丰子的《浮华世家》，三岛由纪夫的《假面自白》、《潮骚》、《金阁寺》、《春雪》、《太阳与铁》、《残酷之美》，东山魁夷的《与风景对话》、《探索日本之美》，川端康成的《古都》等。

About the Author

Ye Weiqu: professor of Chinese Academy of Social Sciences (CASS). He graduated from Dept. of Oriental, Peking University in 1956. He has been a visiting professor in Waseda University, Gakushuin University, Ritsumeikan University and City University of Yokohama. Books he wrote include History of Japanese Ideological Tendency, Cultural History in Japan, Biography of Kawabata Yasunari, and some collections of informal essay. Translations from Japanese to Chinese he did include Kato Shuichi's An Introduction of Japanese Literature History, Kawabata Yasunari's Snowing Land, Thousands Storks, Sleeping Beauty, Master, Collections of Short Stories, Collections of Informal Essays. He was chief editor of Japanese Civilization, a part of series of world Civilization in China.

Tang Yuemei: professor of Chinese Academy of Social Sciences (CASS). She graduated from Dept. of Oriental, Peking University in 1956. She has been a visiting professor in Waseda University, Ritsumeikan University and City University of Yokohama. Books she wrote include History of Japanese Literature in 20 Century, Beauty in Japan, Biography of Misima Yukio, etc. Translations from Japanese to Chinese she made include Yamazaki Toyoko's Luxurious Nobles, Misima Yukio's Confessions of Masks, Wavers, Kinkaku Temple, Sun and Iron and Vicious Beauty, Higashiyama Kaiyi's Dialogue to Landscape, and Exploring Japanese Beauty, Kawabata Yasunari's The Old Capital, etc.

《日本文学史》(近古卷)内容简介

《日本文学史》全四卷,本卷为近古卷。

本卷以古代文学向近古文学发展中面临文学理论和文学创作上存在的破坏与重建的命题为中轴,叙述从贵族文学到武士文学,再到町人文学的发展历程,初期近古文学的二元性,中期文学逐步走向多样化、庶民化和大众化,从而产生了丰富多姿的文学形态,从韵文的连歌、俳句,散文的战记物语、说话文学、五山文学,以及浮世草子等大众读本,到戏剧的能乐、狂言、净瑠璃、歌舞伎等。同时论述后期庶民文学式微、新儒学流变和日本国学复兴的过程,以及初传西方科学文明,开始翻译介绍西方文学,初步引进了西方的文学理念和方法,在完善自古以来和汉文学交流而建立的“冲突·并存·融合”的传统模式的基础上,经过早期和洋两种文学的对立与交融,推动了日本近古文学内部的近代因素的转化,迎接日本近代文学的黎明。

Content

The Middle Time is the second volume of A Hisotry of Japanese Literature.

Themed to damaging and re - building literary theories and literary creations during development of Japanese literature from Ancient to Middle time, the volume discussed changes from noble literature to warrior literature then to ordinary literature. Step by step, literature grew pluralistically to ordinary literature, with various literary forms such as poetry, Renka, Haiku, Setsuwa Literature, Zen Poems of the Five Mountains and Ukiyo Zoshi and many public texts, plus many dramatic, practices suchas Nogaku, Kyogen, Zyoruri, Kabuki as well. In later period of Middle Time, ordinary literature went down, Confucianism changed and Japanese Kokugaku resurged. With the introduction of Western science, Western literature has been translated, concepts and methods of Western literature has been accepted. On the foundation of traditional "confliction, co - existence and coincidence" of Japanese and Chinese literatures, new confliction and coincidence of Japanese and Western Literatures in this period let Japanese literature changed internally toward a new, contemporary period.

目　录

《东方文化集成》编辑委员会 …… 1
《东方文化集成》总序 …… 4

序　章　古代到近古的过渡 …… 1
　第一节　近古政治体制的变迁 …… 2
　第二节　近古文化的基本特征 …… 6
　第三节　文学变革的轨迹 …… 28

第一章　和歌革新与歌论的新超越 …… 41
　第一节　歌坛空前活跃与新歌风形成 …… 42
　第二节　《新古今和歌集》及其歌人 …… 52
　第三节　藤原俊成承前启后的歌学论 …… 66
　第四节　藤原定家与歌学体系化的完成 …… 72

第二章　连歌与新式定制的出现 …… 83
　第一节　连歌的形成与普及 …… 84
　第二节　救济·良基的开创性贡献 …… 95
　第三节　心敬·宗祇将连歌推向新高峰 …… 103



第四节　狂歌·川柳的流行 …………………… 114

第三章　战记物语新兴与《平家物语》 ……………… 121

第一节　战记物语的兴起 …………………… 122

第二节　战记物语高峰作《平家物语》 …………… 129

第三节　《平家物语》与中国文化 …………… 142

第四节　《平家物语》与白居易诗 …………… 151

第五节　战记物语代表作《太平记》 …………… 157

第四章　随笔文学的庶民化 …………………… 169

第一节　随笔文学走向庶民化 ……………… 170

第二节　鸭长明与《方丈记》 ……………… 181

第三节　吉田兼好与《徒然草》 ……………… 192

第五章　说话集·御伽草子的发展 ……………… 205

第一节　说话集的再兴隆 …………………… 206

第二节　无住与《沙石集》 ………………… 216

第三节　通俗读物的新形式御伽草子 …………… 224

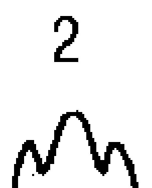
第六章　戏剧文学模式的诞生 ………………… 235

第一节　从舞乐艺能向古典戏剧过渡 …………… 236

第二节　能乐的诞生与观阿弥 ……………… 246

第三节　世阿弥与能乐理论的构建 …………… 257

第四节　狂言的艺术形态 …………………… 271



第七章　五山文学及其后续 ··················· 279

第一节　五山文学确立与中国禅林文学 ············ 280

第二节　五山文学的主要代表作家 ··············· 291

第三节　五山文学双璧义堂周信·绝海中津 ········· 298

第四节　一休宗纯诗的狂气 ···················· 305

第五节　良宽诗的风流 ······················· 311

第八章　俳谐俳论兴起与革新 ················· 323

第一节　从连歌到俳谐连歌·俳句的演变 ·········· 324

第二节　贞门·谈林的论争与俳论 ··············· 335

第三节　与谢芜村与俳句中兴 ·················· 346

第四节　小林一茶的新句风 ···················· 355

第九章　芭蕉的艺术世界 ····················· 365

第一节　芭蕉与俳句革新 ······················ 366

第二节　芭蕉随笔的成就 ······················ 374

第三节　蕉风俳论的独创性 ···················· 383

第四节　芭蕉与中国文学 ······················ 400

第五节　蕉门对蕉风的继承与发展 ·············· 408

第十章　近古文艺美学主体的确立 ·············· 417

第一节　空寂·闲寂的源流与历史联系 ············ 418

第二节　空寂的幽玄美 ························ 429

第三节　闲寂的风雅美 ························ 442

第四节　空寂·闲寂美扩及广泛文艺领域 ·········· 449



第十一章 通俗文学及其类型 …………………… 463
第一节 通俗文学的普及和类型化 …………… 464
第二节 西鹤与浮世草子 …………………… 476
第三节 上田秋成与《雨月物语》 …………… 488
第四节 式亭三马与《浮世澡堂》 …………… 496
第五节 马琴的《八犬传》及文学观 ………… 503

第十二章 净瑠璃·歌舞伎的出台 ……………… 515
第一节 从古净瑠璃到新净瑠璃 ……………… 516
第二节 国剧歌舞伎的诞生 ………………… 527
第三节 剧作者第一人近松门左卫门 ………… 539
第四节 净瑠璃·歌舞伎一流剧作者们 ………… 553

第十三章 新儒学文学观的流变 ……………… 567
第一节 宋学日本化与中国古典研究 ………… 568
第二节 劝惩论的文学观 …………………… 578
第三节 人情论的文学观 …………………… 588
第四节 风雅论的文学观 …………………… 594

第十四章 古典主义与日本国学的复兴 ………… 601
第一节 文艺复兴与日本国学 ……………… 602
第二节 日本国学体系的构建与后期的变异 …… 608
第三节 本居宣长对日本国学的发展 ………… 616
第四节 本居宣长的"知物哀"论 …………… 623
第五节 复兴国学对近古歌学的促进 ………… 635



第十五章　近古文学向近代转型 …………………… 645
第一节　幕末政权高压政策下文学的衰退 ……… 646
第二节　西方文化传播与对文学的影响 ………… 651
第三节　近古文学向近代转型 ……………… 658

附　　录 ……………………………………… 665
日本文学史年表(近古卷) ………………… 666
索　引 ……………………………………… 685
主要参考书目 ……………………………… 731

跋 …………………………………………… 741

A History of Japanese Literature
(Middle Time)

Foreword Chapter: Transforming from Ancient to Middle Time

1. Changes of Political System 2
2. Basic Characters of Cultural System 6
3. Path of Developments in Literature 28

Chapter One: Revolution of Waka and Imovation of Folk Song Theory

1. Blossoming in Folk Songs and Formation of New Styles 42
2. Shinkokin Wakashu and the Songsters 52
3. A link between Past and Future: Fujiwara no Sunzei's Folk Song Theory 66
4. Finalization of Folk Song System: Fujiwara no Teika 72

Chapter Two: Renka and the New Standards

1. Formation of Renka and Its Thriving 84
2. Contributions of Kyu Sei, Nizyo Yosimoto 95
3. Further Improvement by Sinkei, Sogi 103

4. Kyoka, Senryu in Popular 114

Chapter Three: Battlefield Monogatari and Heike Monogatari

1. Raising Battlefield Monogatari 122
2. Heike Monogatari: Battlefield Monogatari in Peak 129
3. Heike Monogatari and Chinese Culture 142
4. Heike Monogatari and Bai Juyi's Poetry 151
5. Taiheiki Typical Battlefield Monogatari 157

Chapter Four: Multitude Informal Essay

1. Informal Essay m Ordinaries 170
2. Kamo no Chomei and Hozyoki 181
3. Yosida Kaneyosi and Tsurezure Kusa 192

Chapter Five: Development of Setsuwashu, Otogizoshi

1. Setsuwashu in blossom 206
2. Muzyu and Shasekishu 216
3. Otogizoshi: New Style in Popular Literature 224

Chapter Six: Drama: Beginning of a New Model

1. Transformation from Bugaku Geino to Classical Drama 236
2. Beginning of Nogaku and Kan Ami 246
3. Theoretical Structure of Nogaku and Ze Ami 257

4. Artistic Form of Kyogen ································ 271

Chapter Seven: "Zen Poems of the Five Mountains" and Their Followers

1. Establishment of "Zen Poems of the Five Mountains" and their relationship with Chinese Temple Writings ································ 280
2. Major Authors of "Zen Poems of the Five Mountains" ································ 291
3. Twin peaks of the "Zen Poems of the Five Mountians" : Gido Shusin and Zekkai Chusin ································ 298
4. Ikkyu Sojun's Self-Conceited Poetry ··············· 305
5. Talented Poetry of Ryokan ································ 311

Chapter Eight: Blooming Haikai, Haiku Theory and Its Rebellion

1. Transformation from Renka to Haiku Renka ········· 324
2. Argument of Teimon, Danrin and Haiku Theory ··· 335
3. Yosa Buson and Raising Haiku ························ 346
4. Kobayashi Iksa's Haiku New Style ················· 355

Chapter Nine: Basho's World

1. Basho and Innovation of Haiku ························ 366
2. Achievement of Basho's Informal Essay ············ 374
3. Creation of Basho's Haiku Theory ···················· 383

4. Basho and Chinese Literature 400
5. Basho School Inherits Basho Haiku's Style
and the Developments 408

Chapter Ten: Establishment of Artistic Aesthetics in Middle Time

1. Originals and Historical Connection
of Wabi, Sabi 418
2. Beauty of Wabi's Yugen 429
3. Beauty of Sabi's Fuga 442
4. Beauty of Wabi, Sabi in Comprehensive Areas 449

Chapter Eleven: Common Literature and Its Types

1. Boosting of Common Literature and
Classified Development 464
2. Saikaku and Ukiyo Zoshi 476
3. Ueda Akinari and Ugetsu Monogatari 488
4. Shikitei Sanba and Ukiyo Buro 496
5. Bakin's Nansosatomi Hatsukenden and
His Literary View 503

Chapter Twelve: Performance of Zyoruri, Kabuki

1. From Ancient Zyoruri to New Zyoruri 516
2. Beginning of Japanese Drama Kabuki 527
3. First Author: Chikamatsu Monzaemon 539
4. Top Authors of Japanese Drama Zyoruri,



Kabuki ··· 553

Chapter Thirteen: Development of Literary Position by Confucianism

1. Chinese Researches by Song School in Japan ········· 568
2. Literary View of "Advise and Encourage" ············ 578
3. Literary View of "Sensibilities" ························ 588
4. Literary View of "Elegancies" ························ 594

Chapter Fourteen: Classicism and resurgence of Japanese Kokugaku

1. Japanese Renaissance and Japanese Kokugaku ······ 602
2. Structure of Japanese Kokugaku and Its change – over in Later Period ···························· 608
3. Motoori Norinaga and Japanese Kokugaku ············ 616
4. Motoori Norinags's "Mono no Aware o Shiru" theory ··· 623
5. Folk Song Researches Improved by New Japanese Kokugaku ···································· 635

Chapter Fifteen: Literature from Middle to Modern Times

1. Recession of Literature in Later Period of Bakufu ·· 646
2. Importance of Western Cultures and Its impact to Literature ································ 651
3. Literature to Modern Time ······························ 658



Appendix:

1. Literature Chronology in Middle – Modern Times ··· 666

2. Index ·· 685

3. References ·· 731

芭蕉与俳句革新——芭蕉随笔的成就——蕉风俳论的独创性——芭蕉与中国文学——蕉门对蕉风的继承与发展

第一节　芭蕉与俳句革新

松尾芭蕉(1644～1694)是近古后期江户时代的俳圣,也是著名的随笔家。本名宗房,出生于伊贺上野乡。生平未详,一说他已娶妻成家,一说他终生独身,因为他的著述和门人的记述都无涉及他的家庭生活情况,故难以定论。自幼丧父,家境清贫,曾侍奉当地藩主藤堂新七郎及其子忠良,后随主家亡命京都,缘此与贞门俳人北村季吟邂逅,受季吟的启蒙,开始作句,并以宗房之名,发表了像贞门那样注重"俳言"的句。后来一度归乡,编《合贝》(1672)一卷,收入自作的句,和故里俳

人的句，奉纳菅原天神，其句风先后受到贞门、谈林的影响，多属游戏的性质，也就是还保留某些俳谐传统的"俳言"和"滑稽"的遗风。

芭蕉于宽文十二年(1672)，二十九岁上，到了新兴都市江户，立志俳业，试图开拓新的人生。在江户，他积极参加西山宗因的"十吟百韵"，仍受当时流行的谈林风的影响。此时芭蕉虽作为俳谐师而崭露头角，但只依靠作句，生活难以为继，只好一边打工，一边创作。由于他的句展现其多才多艺，先后收授宝井其角(榎木其角)、服部岚雪等弟子，精心指导，其后门人日众。于延宝七年(1679)，芭蕉按当时俳坛的流行，主持万句会，确立了他的俳谐宗匠的地位。

但是，芭蕉出身贫寒，亲自目睹当时武家政权和町人金权的统治，不满金权政治横行于世，于是他超然于繁杂的仕官，主动诀别政权和金权，于翌年延宝八年(1680)离开了喧嚣的江户，到了荒凉的隅田川畔的深川，甘于忍受在底层生活的清贫与困苦，隐居草庵。芭蕉门下为表达对恩师之情，在庵前移植了一棵芭蕉树，长得茂盛，便将此庵起名芭蕉庵。门人在芭蕉叶下赏中秋明月，芭蕉写了俳文《移植芭蕉词》以助兴，其中连句曰："新庵院内赏明月，月光洒满芭蕉叶。"此庵两度毁于大火，芭蕉两度重建此庵，又作了《二度建置芭蕉庵》句："身如古柏不凋零，闲寂草庵听雪声。"这些句反映了他的人生经历和隐士生活。从此芭蕉参禅，彻悟人生，潜心作句，并将此作为自己终生的事业。草庵成为芭蕉开展俳谐新风运动的据点，芭蕉也从草庵生活开始探索新的句风。于居庵当年，第一次咏出这样的句：

寒鸦栖枯枝

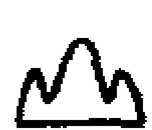
秋天日暮时

这一句的内容是描写秋天日暮时分那种“寒鸦栖枯枝”的凄凉幽寂的景象，已初露芭蕉的新风——闲寂枯淡的情趣。井本农一认为，这是“蕉风开眼的句”。[①] 同年他还作了以下具有新风的《富家食肌肉，丈夫吃菜根，我贫》一句：

清晨冬雪彻骨寒
独自啃食鲑鱼干

芭蕉以富家食肉，贫家吃菜根来对比，说明自己清贫志不移，在寒冷的早晨，独自啃鲑鱼干，也别有一番风味在心头。这一句写出了他人，也道出了自己的贫苦景况。芭蕉的句，还写了贫穷渔家的清苦、耍猴汉的苦楚、可怜歌女的哀悲、路人的饥寒、贫僧的凄苦等等。这些句，已孕育着“诚”（まこと，真实）与“闲寂”（さび）的审美意识，从中可以感受到芭蕉的新句风——蕉风的胎动。

贞享元年（1684）八月，芭蕉返乡拜谒母墓，手捧亡母遗下的白发时，悲伤至极，吟曰：“秋日双手捧白霜，热泪落下即消融”，从此他开始了第二人生之旅，游遍伊势、伊贺、大和、山城、近江、美浓、尾张各地，翌年四月才回到江户。在尾张，与当地蕉门俳人山本荷兮等吟句，由荷兮编成《冬日》（1684），这是代表芭蕉及其门下早期蕉风的第一部俳句集，以及写了纪行文《露野纪行》（1685），开首的句写道：



① 井本农一编《芭蕉》（《日本古典鉴赏讲座》第十八卷），第54页，角川书店1958年版。

阵阵寒风透人心
荒原无处不露身

其后芭蕉以旅行来抚慰自己孤独的心，同时观察自然与人生，在漂泊的生活中进行艺术的探索。继上述第一次大旅行之后，还作了两次大旅行，第二次于贞享四年(1687)从江户出发，经近江、信浓、尾张、更科等地，历时十个多月，返回原地。这次旅行，他写了纪行文《笈小文》(由弟子河合乙洲编，1688)、《更科纪行》(1704)。第三次是于元禄二年(1689)从江户启程，巡游仙台、岩手、出羽、越后、大垣、近江、伊贺各地，历时近一年，写了著名随笔集《奥州小道》(1694)。小旅行则不计其数。芭蕉大小旅行，每到一地，举行句会，推行新的句风。在近江，与弟子行经琵琶湖，"望湖水惜春"，吟咏曰：

近江弟子同怜惜
我也无奈春归去

这一句，在惜春之中，展现了师徒真诚的情谊，"风雅之诚"的思想也尽含其中。芭蕉人生的最后十年，都是在旅次度过，故芭蕉也有"俳谐旅人"之称。

在俳谐集方面，除《冬日》外，芭蕉弟子先后还编了《春日》(山本荷兮编，1686)、《旷野》(荷兮编，1688)、《葫芦》(浜田洒堂编，1688)、《猿蓑》(向井去来、野泽凡兆编，1688)、《炭包》(志太野坡、孤屋、利牛编，1694)、《续猿蓑》(沾圃编，1697)。时隔三十余载，由蕉门俳谐学者佐久马柳居撰定为《芭蕉七部集》(1734年以前)。芭蕉隐居后，他的俳句、俳文、纪行文多数是由其弟子整理、撰编，在芭蕉殁后才公开发表的。

芭蕉隐居草庵的人生体验和旅行对大自然的切身感受，成就了芭蕉，终于独创了新句风——蕉风。

闲寂古池旁
青蛙跃进池中央
扑通一声响

这是代表蕉风的《古池》句，写于芭蕉居庵后的天和元年或二年(1681 或 1682)，收入《春日》集中。这首句，如果从表面来理解，古池、青蛙入水、水声三者似是单纯的物象罗列，不过如果从芭蕉的"俳眼"来审视，古池周围一片幽寂，水面的平和，更平添一种寂的氛围。但青蛙跃进池水中，发出扑通的响声，猝然打破这一静谧的世界，读者就可以想象，水声过后，古池的水面和四周又恢复了宁静的瞬间，动与静达到完美的结合，表面是无穷无尽无止境的静，内里却蕴含着一种大自然的生命律动和大自然的无穷奥秘，以及俳人内心的无比激情。

这说明芭蕉感受自然不是单纯地观察自然，而是切入自然物的心，将自我的感情也移入其中，以直接把握对象物生命的律动，直接感受自然万物内部生命的巨大张力。这样，自然与自我才能在更高层次上达到一体化，从而获得一种精神的愉悦，进入幽玄的幻境，艺术上的"风雅之寂"也在其中。

正如其弟子各务支考所评述的："在这一幽玄句里，(蕉翁)自己开眼了，而且更重要的是俳谐之道也开阔了。"(《葛松原》)这是一首冠绝古今的名句，也是芭蕉自以为最得意之作。据记载，芭蕉弥留之际，门人向他求索辞世绝句，他答曰："《古池》句乃我风之滥觞，可以此作为辞世句也"，其历史意义是非常重大的。

芭蕉旅行奥州小道，来到山形藩领地的立石寺，置身于景色佳丽而沉寂的意境，心神不由得清净起来，作句一首，以慰藉他的孤寂悲凉的旅心。

一片静寂中
蝉鸣声声透岩石

这一句的俳谐精神与《古池》是相通的，都是展现了芭蕉的“闲寂”的典型佳句。芭蕉以“闲寂”为基础，将自然与人生、艺术与生活融合为一，达到“风雅之诚”和“风雅之寂”。这个“诚”与“寂”，较之物质的真实，更是重视精神的真实，是作为精神净化的艺术的真实，从而创造了俳谐的新风。

芭蕉热爱大自然，对自然美的感动，成为他追求的“风雅之诚”、“风雅之寂”的原动力。他的“风雅”，不是风流，也不是物质和官能的享乐，而是一种纯粹对自然景趣的享受，向往和憧憬闲寂的意境。这种意境既包含了孤寂、孤高、寂静和虚空，又内蕴单纯、淡泊、简素和清贫。他隐居芭蕉庵，在寂静之夜，望见明月，不觉心澄如镜，达到物心一如，不由静静地绕着池子行了一夜，于是低吟道：

明月啊
绕着池子行一夜

他在途经京都，客居弟子去来的落柿舍，吟了这样的句：

梅雨连绵洇色纸
灰白壁面留痕迹

这些句表达了俳人对自然与人生的彻悟心境,充满闲寂的情趣。同时,芭蕉的风雅是在蔑视世俗的龌龊,独善而居的地方产生的。芭蕉在孤寂的旅途中这样地吟出自己“闲寂”与“风雅”的心境:

春日将归去
鸟鸣鱼落泪

茫茫人世雨不停
旅中更怀寂寞情

日暮时分道无人
深秋独居何孤寂

清晨雪纷纷
惟我勒马吟

芭蕉吟出这样的春夏秋冬四季自然的句,只有远离世俗,具有超脱一切的孤高精神,为自然现象牵动了自己的心,才能用自己的“心眼”准确地捕捉自然现象,也才能如此自然精当吟咏出自然中的“风雅之诚”和“风雅之寂”来。换句话说,在自然环境中存在风雅,风雅也存在自然环境中,这就在于俳人对艺术的把握和表现,芭蕉正是做到了这一点而取得了成功。

在旅次,芭蕉不止一次地说过:“若死于路上,也是天命。”旅中病倒,大概他已预感死期将至,临终前四日,还切望于闲

寂的风雅，写下一首辞世名句《病中吟》：

旅中罹病忽入梦
孤寂飘零荒野中

据其弟子其角记载："师悟道：'荒野之行，心中涌起梦般的心潮，正因为执迷，切身感到病体已置于风雅之道'。"（《芭蕉翁临终记》）可以说，芭蕉的俳句展现了一种闲寂美、风雅美，这种美是在永恒的孤绝精神之中产生的。而这种孤绝的精神又是在自然、自然精神和艺术三者浑然一体中才放射出光芒。

从芭蕉的整个创作历程来审视，芭蕉虽经贞门、谈林俳谐传统的浸润，但他却不断通过自身的生活体验来探索其创新。他的俳句新风表现在：一是既承继传统作为俳谐标识的"俳言"（俗言），却又强调"俳谐之益，正俗语也。永不应忽视'物'。"（其角编《三册子·白册子》），所以他虽沿用"俳言"，但去其滑稽精神，而求其美的精神；二是强调俳谐的生命不在"滑稽"而在于"诚"（まこと、真实）。"诚"成为芭蕉创俳句新风的基础，蕉风俳句的第一义。因此，他继承传统的"心之俳谐"时，去其"滑稽之心"，而求其表现"闲寂之心"。比如就最具代表蕉风的典型句《古池》而言，句中的"古池"、"跃进"都是"俳言"，而在这些"俳言"中却发现了"闲寂"的美的存在，从而创造了"风雅之寂"、"风雅之诚"的美精神。正如川端康成解说的："风雅，就是发现存在的美，感受已经发现的美，创造有所感受的美。"① 换言之，芭蕉的求新，就在于艺术

① 川端康成《美的存在与发现》，《川端康成全集》（第二十九卷），第402页，新潮社1982年版。

的感动上，在于视觉、听觉、感觉三觉的感受性的新上。

芭蕉一生写了千首俳句，他在创作实践中发现“风雅”、“闲寂”之美，开拓了一个时代的新俳风，完成了创造一个时代的日本美。芭蕉在俳句方面对传统美的传承与创造，的确是个“登峰造极者”，世人尊称他为俳圣。

终其一生，芭蕉清廉高洁，他不是消极无为的隐士，相反确保了自我，确保了精神的独立与自由，纯粹地献身于文学艺术。可以说，这是芭蕉对人生的一种积极的姿态。

第二节　芭蕉随笔的成就

芭蕉的散文世界在历史时空中，与近古前期镰仓时代的随笔家吉田兼好相隔了三个多世纪，以《奥州小道》而闻名于世为契机，将近古随笔文学推向第三个高峰。芭蕉的随笔由两大系列组成：一是纪行文，主要有《露野纪行》（又名《甲子吟行》，1685）、《鹿岛纪行》（1687）、《笈小文》（1688）、《更科纪行》（1688）、《嵯峨日记》（1691）、《奥州小道》（1694）等；一是俳文有《柴门辞》、《幻住庵记》（1688）等，为近古日本随笔文学开拓了新天地，在日本古典文学中拥有不朽的价值。

纪行文，日本古已有之。芭蕉的特别之处，就是他在旅途中，通过自然观照，自觉四季自然之无常流转，“山川草木皆无常”，进而感受到“诸行无常”。因此，他“以旅为道”，竭力摆脱一切物质的诱惑，“以脑中无一物为贵”，以及以大自然作为自己的“精神修炼场”，培植“不易流行”的宗教哲学思想和风雅之“诚”和“寂”的美学思想。同时，在清寂自然的环境中闲居，与各地弟子的共同艺术生活中思考创新俳句的问题。这

些深深地渗透到他的纪行文的字里行间，形成自己的纪行文的独自特色。

芭蕉的纪行文最具代表性的是《笈小文》和《奥州小道》。

《笈小文》又名《卯辰纪行》、《芳野纪行》，这是芭蕉于贞享四年(1687)以大和路为中心，巡游了鸣海、伊贺、吉野、高野山、奈良、大阪、须磨、明石等地，历时七个月，就旅行体验而书就的俳谐纪行文。以“百骸九窍之中有物，且名曰风罗坊”开始，展开上述“顺随造化，回归造化”这名文的论述。实际上，它不是单纯写旅行的见闻，而是探讨旅行观，极力提倡一种崭新的纪行文学，即探求风雅之道。此书是芭蕉殁后十五年，由其弟子乙洲编辑出版的。全书首尾不连贯，缺乏统一性，其中不乏触景生情，谈古论今，通过谈《源氏物语》到和歌、俳句，来表述其艺术观的俳文，并且打破文句一对一相配的传统，插入不少俳句，与一般纪行文或俳文是不尽相同的，具有其特异存在的价值。

《奥州小道》这篇纪行文是他在弟子曾良相伴下，于元禄二年(1689)从江户出发，赴奥羽、北陆、美浓等地旅行六个月，行程两千多公里，以名胜古迹、名寺古刹为素材写就的，经过四年的反复推敲和修改后，由曾良誊清，作为定稿面世。此书可谓倾尽了芭蕉的心血。全篇四十五段，以散文为主体，使用和汉混合文体书写，各段都配以俳句，芭蕉作五十一句，曾良作十句，还有西行、曲水(菅沼曲翠)、岚雪、其角、去来、越智越人等人若干句。文字含蓄幽远，俳句意境深邃，抒发了旅途的风雅情怀。作者开卷就借用李白《春夜宴桃李园·序》的“光阴者百代之过客”句，言明自己“积日羁旅，漂泊为家”，并联系古人即指西行、宗祇、李白、杜甫等多客死旅途，慨叹：“早已抛却红尘，怀道人生无常的观念，在偏僻之地旅行，若死于路上，也

是天命”，道出了旅途的孤寂、人生的“浮生若梦”的主题思想。

综观芭蕉纪行文，始终流贯风雅之美的精神，同时它还有如下的基本特色：

(一)心意相合，将主观楔入自然：

他在《笈小文》中谈及他的纪行观，写下这样著名的一节：

所谓纪行文者，古有纪氏、长明、阿佛尼之挥笔以尽情，其余皆雷同貌似，未改其糟粕。何况才疏学浅之笔，岂能及之。“是日降雨，中午转晴，彼处有松林，还有说不上名字的川流”，诸如此类，虽说人皆可书。然若无黄奇苏新，岂可贸然动笔。处处风景，留存于心。……

这是芭蕉对纪行文做出的定义。同时他强调：一是，纪行文者，如日本纪贯之的《土佐日记》、鸭长明的《东关纪行》、阿佛尼《十六夜日记》那样“挥笔以尽情”，又如中国的黄山谷之奇警、苏东坡之新颖那样，求奇求新。二是，纪行文者，不是简单地记“羁旅之话题，自然之景致”，而必须是写有感于心者。所以芭蕉的纪行文，不是单纯客观描写自然的旅行记，而是人与自然对话的交响，自然是有着浓重的主观投影。正如他在《笈小文》所云：“出夷狄，离鸟兽，顺随造化，回归造化”，这便成为芭蕉的纪行文的基本特色之一。

又比如《奥州小道》很少直接描绘自然的风光，自然是通过主观的感怀而表现出来的。其中“平泉”一段写道：

先登高馆，出现眼前的，乃是从北上川南部滚滚而流的大河也。衣川环绕和泉城，于高馆之下流入大河。泰

衡等遗址，隔着衣关，似加固南部口，以防御夷。择忠勇志士，固守城池，欲成就一时之功名。铺斗笠而坐，慨叹"国破山河在，城春草木青"(原文如此——引者注)。联想到时光的流转，不禁潸然泪下。

这是作者行经奥州平泉，登高馆远眺，目睹夏草丛生的古战场遗址，联想到昔日之勇士追求一时功名利禄而厮杀，如今虽物换星移，山河破碎的遗址尚存，深感人生如梦，功名利禄也不过是过眼烟云。最后联系到杜甫的"国破山河在，城春草木深"，忧愤时世，不禁潸然泪下。在这里，加入了作者的强烈的主观感觉。正如井本农一分析的：在这一文句里，"自然是通过主观描述出来的。芭蕉似是登高馆山丘上远眺，实是以叙述回顾的感伤为主要的。普通纪行文是以客观描写风景地志为主，而芭蕉与此相反，确立了主观性的纪行文。可以说，这是芭蕉的独创。"①

(二)虚实相兼，以实为主，含有某些虚构成分

芭蕉在《笈小文》中谈及他的纪行观时还谈道：

……居山庵野亭之旅愁，也会成为羁旅之话题。自然之景致，也会形成主观感觉，遂将难忘之处，不分先后，悠然书就，犹如醉汉之妄言，梦者之呓语，且姑妄听之。

也就是说，芭蕉更进一步强调纪行文不停留在事实的记录，而要加入主观的感觉，有如"妄言"、"呓语"即作为虚构

① 井本农一《芭蕉文学研究》，第121页，角川书店1982年版。

之事，也都“姑妄听之”。其意是纪行文也可以离开完全忠实客观的真实性，而更接近艺术性的文学创作。在这里，芭蕉的纪行文有时就存在某些虚构性。日本学者议论最多的是《奥州纪行》中的某些文句，其中最典型的是“市振”一段：

今日越过亲不知、子不知、犬戾、驹返等北国最艰险的地段，疲惫不堪，靠枕而寝，闻隔壁房间户外的两个年轻女子在聊天，间或闻老年男子的话声。其后才知她们是越后新泻的青楼女子，前往参拜伊势神宫，男子是为送她们来到市振，明日即返回故里。女子修书寄语世态无常，托其带回。“白浪涌海滨，此身漂无定。可叹渔家女，露水缘无常。日日因果报，命运多凄凉。”听他们交谈，不觉间入梦了。翌日清晨，启程之时，女子迎面对我说道：“此去不识路，忧心忡忡，可悲啊！但愿能随法师前往，惠赐法衣之大慈大悲恩情，以结此佛道之缘。”说罢，女子潸然泪下。我答道：“你们实是可怜，然我们漂泊无着，你们还是随大众前往吧，神明会保佑，一定平安无恙。”说罢上路，哀怜之情，久拂不去。

同宿一家青楼女
月下绽开胡枝子

这次奥州之旅，芭蕉由弟子曾良相伴，而曾良无论在《曾良旅行日记》同一天的日记里，或是在旅行备忘录里，并无记载这件事，连一字也无提及青楼女子，更不用说“同宿一家”。芭蕉写这段，似乎可以肯定是他为了给纪行文增加艺术性，而作了某些文学的虚构，何况这种虚构，与芭蕉自身遭际的哀怜

心、"风雅之寂"的诗心是息息相通,并不是完全无依据的虚构。恐怕这也是芭蕉的纪行文与一般游记散文随笔相异,形成自己的一个特色吧。

(三)文句相依,构成不可分割的一体

古来日本的散文随笔,文章与和歌相兼,以文为主,和歌为从,而芭蕉在继承这一传统的基础上,有所创新和发展,成为散文与俳句相依,有时离开俳句,散文就难以理解。《更科纪行》描写途经赏月胜地——信州更科的舍姨山时,赏中秋名月,回到芭蕉庵后而书就,记录了作者在旅行中的无常感和自然风物,充满了羁旅的哀愁和秋日的闲寂情趣。文中写道:

> 经栈桥、寐觉、猿马场岭、立岭等四十八弯,羊肠小道,崎岖蜿蜒,如腾云驾雾。余踏足其间,头晕目眩,胆战心惊,步履维艰。然仆从却毫无惧色,只顾在马背上打盹儿。从其背后望去,只见他好几次险些落马,危险万状。由此观浮世众生之佛心,亦如斯也。岁月流转,人世无常,反躬自问,诚如"阿波鸣户无风浪"。

于是,作者继续写了身处如此境地,抱着如此心情,在舍姨山——弃老山赏秋月,遂又涌现一股孤寂之感,不禁连续作俳句十一首,收入越智越人俳句两首,其《舍姨山》一句曰:

> 孤身老妪哭哀愁
> 顾影自怜月为友

芭蕉沉浸在这种无常感之中,联想起日本古老的舍姨山

弃老的传说故事，感受了传说故事中生离的苦楚和悲伤，联系自己人生的孤寂，对月自怜，于是作了诸多俳句，与文相依。有时俳句的分量大大超于文。这有别于传统的随笔以歌配文，而是文句相依，两者成为不可分割的一体，产生更大的艺术效果，这是芭蕉纪行文的另一特色。

在《杂谈集》刊载芭蕉对这句"名月吟"的自我解说中，引用了北宋邵雍《清夜吟》的句"月到天心处"，"料得人知少"，意味自得其"天理人道"，创造出一个虚空的幻想世界。这更反映出其时无常、哀伤和孤寂，深深地渗入作者的心。这种渗入作者的心之情，已使芭蕉在心中酝酿着一次更富风采的旅行——奥州小道之旅。

奥州小道之行，芭蕉置身于景色佳丽而沉寂的意境，通过对自然的纤细感受，心情平静，于是挥笔作文书句，以慰藉他的孤寂悲凉之旅心。来到了山形藩领地的立石寺，写了"立石寺"一段文字：

> 山形藩领地，有一山寺，名曰立石寺。是由慈觉大师开基，甚清闲之地也。众口皆碑，当自游之，遂从尾花泽折回，其间约七里。日暮时分，在山麓寺庙订下宿处，而后登上山上的大雄宝殿。岩石重叠，松柏苍老，土石古旧，滑苔丛生。山寺的寺门紧闭，寂然无声。绕断崖，攀山岩，拜佛阁，顿觉佳景闲寂，心清如镜。

这段文字和末尾配以的俳句"一片静寂中，蝉鸣声声透岩石"，显示作者仿佛进入了一个"顺随造化，回归造化"的大自然的幽玄之境。此时，心镜清澄，如同一个无边无涯无尽藏的心灵宇宙，连"蝉鸣声声透岩石"，都清晰可闻，飘逸出一种

"寂"的余情余韵。这充分体现了芭蕉在艺术上追求的闲寂的风雅之美。

可以说,《奥州小道》集芭蕉美学诸要素,和他所提倡的"不易流行"哲理的大成,是芭蕉倾注心血最多的一部随笔作品,"占有日本文学史上纪行文的最高地位"。①

芭蕉另一类是俳文,所谓俳文是含有俳意的、以气韵生动的文体写就的文章,亦即俳谐的美文,这是芭蕉继承和发展了万叶和歌简短的前言,使之具有美文的独立价值。俳文是芭蕉首创,代表作是《幻住庵记》和日记式的俳文《嵯峨日记》,是写于旅行"奥州小道"之后,芭蕉先后客居其门人菅沼曲翠位于近江国国分山山中的幻住庵,以及去来位于洛西嵯峨小仓山上的落柿舍的数月,这期间几经润色修改才成稿,后收入去来等编撰的《猿蓑》(1691)一书里。《幻住庵记》是芭蕉最脍炙人口的俳文,它以叙事为主,叙事与议论结合,描写了幻住庵的所在和由来、自己居庵的经过、草庵周边的景色、身居庵中的心境等内容。

……夜半静坐,待月伴影,挑灯对魍魉,凝思是非。

虽说如此,然隐居山野,乃是因为好闲寂,加上疾病缠身,远离尘世之故。回顾往昔,蹉跎岁月,乃愚鲁之过,时而仰慕仕途,时而又欲遁入空门,屡屡苦于莫测之风云,疲于花鸟之风情,甚或一生筹划,系于此途,却仍自愧无能无才。乐天役五脏神,老杜太瘦生。贤愚文质虽异,然皆得栖于虚幻间,舍思而眠矣。

① 濑川健一郎《日本文学史年表》,第44页,武藏书房1977年版。

木林葳蕤夏日里
一株柯树也可倚

身居草庵,夜半静坐等待月亮的情状与集中精神反思的心境,在作者的笔下浑然为一,道来栩栩如生。

《嵯峨日记》是芭蕉撰写的惟一的日记式俳文,记录了自己隐居落柿舍时读书、作句和在这一环境下"忘却贫贱身,净享清闲乐"的以清贫为乐之心境,以及与去来等高足的共同艺术生活中创新俳句之思考、彻夜未眠地誊清《幻住庵记》草稿之实情等等。如果说,芭蕉的随笔以文为主、句为辅的话,那么《嵯峨日记》则是文句并茂,且多为一段文、多首句,乃至文也成为句的序。比如二十二日日记写道:

早晨降雨,今日无客,颇感寂寞,遂悠然书写自乐。常言道:"饮酒者以乐为主,处丧者以哀为主"。

西行上人曾吟"无寂又无忧",理应也以寂寞为主。于是他吟道:

独居山村乃我愿
小鸟啁啾呼唤谁

别有风趣莫过于独居。长啸隐士曰:"客得半日闲,主失半日闲。"常怜爱素堂此言,余也有一句道:

杜鹃声声拍心窝
催我愁上添寂寞



晚年芭蕉作文书句并臻于完美成熟之境。他以文句相依这样一种新的俳文形式，尽情地抒发此时此地的心境。可以说，这是芭蕉一生漂泊生活的自白。无论读其文，还是吟其句，不免动人心弦。

第三节　蕉风俳论的独创性

在俳论方面，贞门、谈林的俳论注重"俳言"和"滑稽"，以此作为俳论的根本。冈西惟中的"寓言论"开始探求作为艺术的价值和意义。从鬼贯到芭蕉则摄取这一精神，在"诚"的自觉的基础上，探寻俳谐的艺术本质。

上岛鬼贯怀疑贞门、谈林俳谐的旧风，认为其句皆词巧、姿饰、心浅。于是试图从新的视点来思考"真实"（まこと）文学论的生命，认定作句若只讲词姿，心浅，诚（まこと）就少。惟有不拘泥于词姿，深心，才是上乘。悟到俳谐惟有立足于"诚"，用心修行，心才深，俳谐之道才深。于是，他在《独言》、《俳谐七车》序中，提倡俳句的新风，将俳谐的本质放在"诚"的自觉上，精辟地提出了俳论史上具有划时代意义的"'诚'之外无俳谐"的著名主张。他是这样写道：

昔日，俳谐都追求词巧姿多，以为处世之术；或只顾种种修饰，而心浅。秀句虽无巧词，也无饰姿，然让人读来流畅，且心深。（中略）更深奥的，从延宝九年，更深入骨髓，物皆不违心，经五年，至贞享二年春，诚之外无俳谐。如斯修饰的品目，如斯一句的技巧，也皆成空言矣。

鬼贯运用禅学“本来无一物”的哲理思想，来阐释他的上述观点。他在《俳谐惠能录》序中说：“本来无一物。是，我俳道之眼也。”又说：“一旦恍然，俳道开眼，始识得曾溪大师无一物之旨。”也就是说，俳人要悟到“诚”，就要达到无物无我之境，达到这种内在开悟的最高境界。即有了深心，才能写出佳句来。他还借《枕草子》中的花鸟风月论来叙说，比如芒草独立于长有各种花草丛中，不要故作姿态，不要故弄乖巧，对无心人，隐其风姿，对有心人，则显其风情，来形象地表现他的“诚”（“真实”）的文学精神本源于禅的道理。

在《俳谐七车》序中，他指出：

> 所谓摆脱入俳道之初心才能达到上乘，而摆脱上乘才能成为名人。所谓上乘，就是有趣地作的句。所谓名人，就是听不到有趣的声音，但深层有香味，再深层就无色、无香，到达此境的人也。

很明显，鬼贯主张俳谐的“诚”是源于禅的“无”或曰虚无思想，但这不是西方式的虚无主义，而完全是东方式的“无中万般有”的思考方式。也就是，最净化人心者，使人的感情绝对纯粹化，在更高的层次上归于人的自然性。

从这个意义上说，鬼贯的“诚”（“真实”）论要求简洁技巧性和去掉旧俳谐的肤浅性，通过率直的感受性，来发现自己所要把握对象的真姿（形象）。他列举了婴儿吃奶时的“天真”的“真实”，来说明“婴儿边吃奶，边向着花微笑或边用手指着月亮，这是天性的‘真实’之所在。”（《俳谐七车·序》）有一回，一位禅僧求教于鬼贯：“真实”的姿是什么？鬼贯答曰：“庭前一片山茶花，白花花地绽开了。”鬼贯的这句的意思是说，看见

山茶花是白的，不要附加任何修饰和技巧，原原本本地表现出来就是。若非如此，则不足以言“真实”。也就是说，将感情移入所要把握的对象，对象真实的姿，就会极其自然地映现在心眼里。这样，它就有着永恒不变的生命，这才是“真实”艺术论的本质。即超越虚实，舍弃自我，通过天性的“思无邪”来表现没有人为的“真实”，这样才能创造出“诚”的俳谐。这里就是用禅的思考方式来把握现实的真实。正如美国学者唐纳德·金指出：鬼贯“只看见山茶花，原原本本表现出来，作为艺术还不够成熟，但作者是要努力把握对象的神髓的。必须承认封闭在一片山茶花里的无限宇宙，并必须表现它。”[①]也就是说，必须直观宇宙的真实。

鬼贯俳论的另一个重要论点，就是“新古论”。他从“诚”的立场出发，主张写句要超越新与古。他以为，随着时间的推移，新的句也会成古句，立足于“诚”时，新与古就无区别。在永远不会变古、也不会成新的句中，就有真正的秀句。所以他反对只求新，而主张以永远不变的“诚”，作为俳句的理想。要达到“诚”就要有深心。但是，他强调超越新古，强调深心并非排除“姿·词”，只不过更重视“心”罢了。

鬼贯的“诚”的俳论，其真意是“真情”，“诚”既意味是写实主义的，原原本本描写自然与人生，但又不仅限于此，而是在更高的层次上调和生活与艺术，追求俳谐内涵的更大的深刻性。这样，鬼贯的“诚之外无俳谐”的精神核心，在于“诚”之美的真实、艺术的真实。这样便开拓在“诚”中寻求俳谐的基本文学理念和美学理念，走向新的俳谐的可能性。芭蕉把这种可能性变为现实，并促使传统的“真实”论有了更大的发展。

① [美]唐纳德·金《日本文学的历史》(7，近世篇1)，第125页，中央公论社1995年版。

芭蕉的俳论是通过对上述传统俳谐思想的自觉和本人严格的艺术实践建立起来的。他在俳谐创作实践和俳谐理论两个方面,创造性地丰富和发展了闲寂、风雅的文学思想和美学思想。芭蕉生平很关注从理论上指导其弟子进行俳句的创作,但他生前未系统整理和发表过一册俳谐论著,大多数论述都是只言片语,散见于他的《虚栗·跋》(1682)、《幻住庵记》(1688)、《忘梅·序》等随笔、俳文、序跋、评句、书简中,尤其是集中反映在俳谐纪行文《笈小文》上。同时,他殁后由其主要弟子记录在自己的论著中,主要代表作有北枝的《山中问答》(1689 笔录,1862 发表)、其角的《杂谈集》(1691)、支考的《葛松原》(1692)、去来、许六的《俳谐问答》(1697～1698)、去来的《去来抄》(约 1702～1704)、土芳的《三册子》(约 1702～1704)等。芭蕉俳论包括俳谐的本质论和美学论,主要内容由"风雅之诚"、"风雅之寂"、"不易流行"三部分构成。芭蕉一再强调,自己一生是"献身风雅之道",自己的诗心乃"迷于风雅之魔心"(《离居辩》)。他的风雅,乃是风雅之"诚"与"寂",而中核是"不易流行"。

(一)风雅之诚

"风雅之诚"与"风雅之寂"、"不易流行"三者是融会贯通,不可分割的。而且三者其本为一,都是建立在"诚"即"真实"俳谐思想上。三者之中,"风雅之诚"是基础,是根本。它不仅将自古以来的"真实"文学美学思想提高到一般艺术的真实性上,而且使这一时期的俳谐获得更高更深刻的艺术性,大大地丰富俳论的内容,形成当时俳谐的全新理念,成为一个时代的俳谐新趋向。革新俳谐便成为时代思潮的中心。

一般来说,日本古代文学美学论的两根支柱"真实"与

"物哀"中,"物哀"重感情性,"真实"重观照性。而芭蕉俳论的出发点则既重感动,又重观照。他在《猿蓑·跋》中认为"任心感物写兴"。也就是说,任心感物(包括自然的风物和人的真事)才能诱发出感动之情,其感动与观照是相连的,首先是自觉到了"物"的重大意义。所以,他超越贞门、谈林俳谐的观念性,继承和创造性地发展了鬼贯的"诚"的俳论,强调对物的实感,以及实际生活的体验。芭蕉在创作上身体力行,他的感动的句,都有观照的因素。比如上述所举的"近江弟子同怜惜,我也无奈春归去"句,就是他亲临近江,准确地把握住自然环境和师徒情谊的真实面貌,如实地反映了近江的自然和弟子在共同艺术生活中的"风雅之诚"。从这首俳句里,可以看到芭蕉十分注重实景、实感,同时又尊重传统歌学论的真情,并且在两者的结合上,创造出芭蕉独特的俳风来。应该说,芭蕉强调的写实的真实,并不是满足自然的真实,而是努力把所感的真实,用真诚的心灵抒发出来,升华为艺术的真实。在这种情况下,可以将芭蕉的"风雅之诚"的"诚"作为俳谐的理念,理解为艺术的真实性。

更难能可贵的是,芭蕉诀别政权和金权之后,虽忍受孤独、艰辛和寂寞,可却逐步确立自我的主体性,以确保精神的独立与自由。同时,也确立俳谐的主体性,把目光投在庶民的酸苦生活上。他的"诚"的俳谐观就带上某种批判的意味。他的一系列新风俳句就是以上述的残酷现实作为背景构建的。比如,他接触庶民生活的真实,把自己亲自体验的、感受的现实,写了许多下层人物的苦况等等。上节所举的《寒鸦栖枯枝》、《富家食肌肉,丈夫吃菜根,我贫》、《悲声》等句,以及《露野纪行》开首句,都是芭蕉亲自体验到现实的悲惨而写下这些反映真实的俳句,显示了其"诚"的真实论的重要艺术实

践。这是完全异于此前古典式的谐谑性的句，从而成为“蕉风”的开眼。可以说，芭蕉的“风雅之诚”是对人生的深刻思考的结晶，同时贯彻了写实的“诚” 的俳谐理念。

芭蕉的“风雅之诚”论，虽反对旧俳谐修饰性的技巧，但并非完全排除技巧，只不过主张要尊重“诚”，就必须超越单纯的技巧，而运用最能适合表现“诚”的技巧。芭蕉所说的技巧，第一是用敏锐、细致、缜密而正确的“批评眼”，来深刻表现所要表现的对象；第二是技巧不能损伤表现对象的真实性，即要表现所表现的对象的真实性；第三是要警惕落入一味缕雕细刻的不自然的窠臼。可以说，芭蕉主张的技巧是以“批评眼”作为其核心，与生活态度紧密结合的。技巧应该起到深化生活的作用，而生活又成为深化技巧的原动力。可以认为芭蕉主张的技巧，与生活态度是不可分割的。无论内容还是技巧，即在艺术整体上，第一义是“诚”(真实)，“诚”是起着重大的作用的。

在这个意义上说，芭蕉从本质上观照自然与人生的真实，并将它与表现技巧上的影响内面化和深化，逐渐形成芭蕉俳论的主干。正如其弟子服部土芳所说的：

> 自俳谐开始以来，代代只顾游戏逗乐，先贤们终未察知“诚”。这期间，难波出了梅翁，崇尚自由奔放，其名声虽大，句却属中下，而以词见长，徒具虚名。然，亡师芭蕉出此道三十余年，俳谐始知“诚”。师之俳谐虽用旧名，然，非昔日之俳谐。此乃“诚”之俳谐也。古诗歌名人，皆多出自“诚”，不断探求“诚”。我师却于“无诚”处，具备“诚”，成为永世之先贤。(《三册子》)

的确，从俳谐、俳论的发展史来看，芭蕉以前的俳谐，缺乏作为文艺本质的东西——“诚”。从芭蕉起，俳谐开始具备“诚”的思想，将俳谐提高到艺术的层次。

正是据此，芭蕉的“松之事习松，竹之事习竹”中，所谓习，“就是深入物，察其微，有所感，结晶成句。即使‘物’明显露出表面，若是未能从中领会‘物’的自然流露之情，就会使‘物我为二’，其情就不能达到‘诚’。此乃一己之见的构思也。”（土芳《三册子》）由此，创作者要提高心位，就必须去己见，才能入“物”，直观地把握万物中宇宙根源之理，这样才能与其本体的“诚”合一。否则，主体的自我与客体的自然分为二，其本情就无法进入“物我一如”之境，其情也无法达到“诚”。可以说，芭蕉是以“顺应自然”达到“物我合一”作为指导思想，建立其俳论的新体系的。从这个意义上说，蕉风俳论是经芭蕉的手，完成了历史的任务。

以上所述，可以用久松潜一如下的一段话，作为回顾性的概括：“‘まこと’是‘诚’，但从意义上说，也就是‘真实’。所谓‘真实’，有原原本本的意思。不过，与至诚一样，也加入了道德理想的性质。（中略）‘真’，也是‘真实’，也是至诚。这是日本古代的道德。即在神道来说，可以活现自然的纯粹感情之道，这与所谓无道之处有道是同一的。（中略）这与以古代的神为中心的神道是一致的。同时，与恋爱生活上的纯粹感情的境地也是一致的。这种‘真实’的精神，成为日本文学发生的根源的精神，同时也成为日本古代文学的精神。”他又说：“作为日本文学的本质，人们常常提到‘真实’。近世人鬼贯说：俳谐就是‘诚’。芭蕉也说，俳谐是‘风雅之诚’。他们都尊重‘真实’。在日本文学来说，‘真实’被认为是根本。不过，用一句话来说，‘真实’的意思可以说是情理的融合，或者可以说

是真善美成为一体。”①

(二)风雅之寂

作为日本文学传统基本精神的“真实”，是流贯于各个时代的。芭蕉强调“风雅之诚”正是继承了这种传统的“真实”精神，但他并没有把它绝对化，而是与时俱进，提倡“风雅之寂”。这是在禅思想和老庄思想的导向下，在全面参与的关系中，深化“风雅之诚”，从而使“诚”的内涵获得更大的延伸。因此，芭蕉的俳论同时主张“风雅之寂”，强调风雅与禅寂相通，具有孤寂与闲寂的意味。

芭蕉在《笈小文》中强调“风雅乃意味歌之道”，写道：

> 西行的和歌，宗祇的连歌，雪舟的绘画，利休的茶道，其贯道之物一如也。然风雅者，顺随造化，以四时为友。所见之处，无不是花。所思之处，无不是月。见时无花，等同夷狄。思时无月，类于鸟兽。故应出夷狄，离鸟兽，顺随造化，回归造化。

芭蕉所说的西行的和歌、宗祇的连歌、雪舟的绘画和利休的茶道，虽然其艺术形式不同，但“其贯道之物一如”，艺术精神的根源是同一的。他的本义在于“风雅”也 。“风雅”这个概念，据辞书《大言海》解释是：“啸风望月乐风流。”也就是说，风雅近于风流，但它又不是一般意义上的风流，而是更广泛地指自然美的感兴和艺术的感动，也就是雪、月、花等自然风物之情，以自然为友之风流。



① 折口信夫、久松潜一、片冈良一主编《日本文学的美理念》，第20页，河出书房1951年版。

芭蕉将风雅视为俳谐之道，而风雅者，他本人极而言之："余之风雅，如夏炉冬扇，逆众而无用也。"（《许六离别词》）从芭蕉上述这些论述来看，芭蕉俳谐的风雅精神，首先是摆脱一切俗念，"出夷狄，离鸟兽"，回归同一的天地自然，采取静观的态度，以面对四时的雪、月、花等自然风物，乃至与之相关的人生世相。其次，怀抱孤寂的心情，以闲寂为乐，即风雅者也。文中所说"顺随造化"，"回归造化"的"造化"，就是"自然"，是"以四时为友"，人与自然的调和。芭蕉认为心灵悟到这一点，一旦进入风雅之境，就具有万般之诗情，才能在创造出"风雅之诚"的同时，也创造出"风雅之寂"来。

换句话说，风雅本身，就是孤寂，就是芭蕉的所谓"俳眼"。从这点出发，以静观自然的心情静观人生，则人生等同于自然，达到物我合一，真实的物、心与纯粹的感情相一致，即入物才能得"物之心"，达到"物我一如"之境而显其真情，这样才能把握物的本情。

然而，自然是随着四季推移而变化的，所以把握自然的本质，不应是眺望原来的自然，而是要将凝视自然所获得的本质认识，还原于原来的自然之上。这样凝视物象所把握的东西，就是"闲寂"（さび）。"闲寂"就成为芭蕉观照自然的根本。"闲寂"是当时流行的理念，它是继古代写实的真实（まこと）、物哀（もののあはれ）和近古幽玄的"空寂"（わび）之后，而成为近古流行的新的文学理念和美学理念。

芭蕉的弟子向井去来阐明芭蕉的"闲寂"（さび）思想，断言"闲寂"是重视风雅。去来强调这一点是非常重要的，因为当时有的人将"闲寂"（さび）和"空寂"（わび）作为同义词，将两种不同质的文学美学思想视为同质的东西，这样就有可能抹杀芭蕉的独创性的业绩。

去来在《去来抄》正面论述芭蕉的"闲寂"的本质时写道：

野明曰：句之"闲寂"(さび)为何物。去来曰："闲寂"乃是句之色也。不是说"闲寂"之句。比如老人披甲胄驰骋战场，饰锦绣赴御宴，犹如老年有英姿。既有热闹之句，也有静寂之句。有如守花伴白头。去来先师曰：此乃充分表现了闲寂之色也。

这句话虽然有点含蓄，但道出了芭蕉的"闲寂"，"既有热闹之句，也有静寂之句"两重结构的性格特征，并且就此观点进一步展开论述：

师之句，有严厉之物，也有温存之物；有绮丽之物，也有实质之物；有深远之物，也有平易之物；有健全之物，也有悲哀之物；有鲁钝之物，也有柔美之物。虽说千姿百态，但甚少没有闲寂(さび)、余情(しほり)之句也。(《答许子问难辩》)

这充分说明芭蕉的"闲寂"文学美学思想具有两重性，是于华美艳丽中显现枯淡闲寂的情趣，即辩证地将枯淡和柔美的两极情调加以调适和整合，使之既含"空寂"的情趣，又超越"空寂"而达到具有更为广泛、更为丰富内容的艺术境界，即达到虚与实的无常之境。也就是说，芭蕉俳论的"闲寂"所具有的特征，就是以无常性为基调的。

芭蕉的名句《古池》，就是通过"闲寂"的独特表现力，产生艺术性的风雅美、余情美。换句话说，"风雅之寂"的精神基础是"禅俳一如"，以禅作用于自然之美和艺术之精神。他在

旅次以“四时为友”,“顺随造化”,通过对自然的观照,自觉四季自然的无常流转,进而感受到“诸行无常”。因此他竭力摆脱身边一切物质的诱惑,以“脑中无一物为贵”,“以旅为道”,以及以大自然作为自己的“精神修炼场”,在俳谐思想中培植“不易流行”的文艺哲学思想。从这个意义上说,“不易流行”成为其“闲寂”的思想结构的基石。他在《更科纪行》写道:

无常迅速之仓皇,还视我身亦可见。

他在《幻住庵记》也写道:

诚然,知觉迷倒,皆归于“幻”字,迅速无常之理,丝毫不应忘却。

芭蕉的这种思想,集中地反映在他的《奥州小道》一文中。他写道:

日月是百代之过客,年年岁岁逝去又复来亦是旅人也。舟上漂浮一生者,或牵马辔而终老者,日日在旅行,以旅行为家。古人多病于羁旅中。我亦不知自何年起,深受随风飘忽的孤云所感动,从而不断诱发出漂泊之念。……我如同被神灵附身,心意慌乱,而道祖神亦来相邀,更使我静不下心来。

可以看出,芭蕉这些话是带着明确的目的意识的,即以“以旅为道”。其旅行是意味为了佛道修业,“顺随造化,回归造化”,这成为其文学美学思想的重要源泉。首先,芭蕉在旅

行中，常常感到寂寞和悲凄、不安与忧伤，所以他时常吐露无常之心，慨叹自己“早已抛却红尘，怀着人生无常的观念，在偏僻之地旅行，若死于路上，乃天命也”(《奥州小道》)。并如上节所述在最后一次旅行中，他写了俳句“日暮时分道无人，深秋独居何孤寂”，还写了一首辞世句：“旅中罹病忽入梦，孤寂飘零荒野中”，乃是出于“一切皆空”的佛法观，追求空虚的幻想世界，故而其俳谐观和自然观贯彻了“山川草木皆无常”的思想，给他的“风雅之寂”平添几分玄妙的趣味和宗教色彩。

(三)不易流行

芭蕉俳论的“不易流行”是芭蕉风雅观即“风雅之诚”与“风雅之寂”的中核。这是芭蕉总结俳句创作实践经验，在奥州之旅中，对在金泽迎接他的弟子北枝提出来的。据北枝记录：

> 翁训曰：有志蕉门正风俳道之人，不迷得失是非，不拘无谓俗语。以天地为右，不忘万物山川草木人伦之本情，而应赏飞花落叶。赏其姿时，道通古今，不失不易之理，达到流行之变。(《山中问答》)

关于“不易流行”说，按芭蕉本人的解释是：

> 万代有不易，一时有变化。究此二者，其本一也。(《一叶集》芭蕉遗语)

土芳在《三册子》中按其师的本意作了如下的说明：



师之风雅，有万代不易的一面和一时变化的一面。这两面归根结底可归为一。若不知不易的一面，就不算真正懂得师之俳谐。所谓不易，就是不为新古所左右。这种姿态，与变化流行无关，坚定立足于"诚"之上。综观代代歌人之歌，代代皆有其变化。且不论其新古，现今看来，与昔日所见不变，甚多令人感动之歌。这首先应理解为不易。另外，事物千变万化，乃自然之理。作风当然也应不断变化。若不变，则只能适应时尚的一时流行，乃因不使其心追求诚也。不使其心追求诚者，就不了解"诚"之变化。今后不论千变万化，只要是发之追求诚之变化，皆是师之俳谐也。犹如四时之不断运行变化，万物亦更新，俳谐亦同此理也。

根据土芳的解释，"不易"是与时代的新旧、作风的变化无关，是一种永远打动人心的力量。这种不变的性格，是立足于"诚"之上而产生的。然而，立足于"诚"之上，不懈地追求"诚"，必然带来作风的不断变化。所以，所谓"流行"就是在追求"诚"之上产生的不断的自我转变和与之相应的作风转变。不易与流行，就是建立在"诚"之上。俳谐的永恒性，正是在追求"诚"的不断变化中产生的。俳谐通过追求"诚"，完成不断变化之中具有永恒不变的本质。即不断变化中有不变的本质。

土芳进一步说明，自然对象中有各自固有的生命。各自固有的生命又相通于宇宙的根本生命。人也如此，去私意，才能切入对象，开辟与对象生命相通之路，达到自我的本原性与宇宙本体性浑然一体之境地。这就要把握对象之"诚"，宇宙之"诚"，同时也证明了自我之"诚"。简言之，土芳强调了"主

客合一”、“内外合一”才能达到“诚”的境地。

去来就芭蕉的“不易流行”，以及“不易流行”与“无常观”的关系表示了自己的见解：

先师首先找到俳谐的主体，立不易之句，又以风雅时变，而教给流行之句。一时流行，乃至一时变化，反映随时代推移，句风之变化，其根源于现实世界的无常性。

蕉门有千岁不易之句，有一时流行之句。师指出：虽分为二，其源一也。不知不易难以立根基，不知流行难以立新风。不易以古为宜，作适于后来的句，故曰千岁不易。流行以一时之变为宜，昨日之风不宜于今日，今日之风难以用于明日，故曰一时流行也。(《去来抄》)

由此观之，“不易”是万古不变的东西，即现象千变万化，然其生命是万古不易的。在文学美学思想来说，也是流贯于日本文学美学历史长河的“真实”(诚，まこと)，这是有其传统的。而“流行”是随时代推移而变化，自然也是随着四季流转而变化的。所以，把握自然的本质，不应是眺望原来的自然，而是以凝视自然所获得的本质认识，还原于原来的自然之上。

芭蕉的结论是：

句，有千载不易之姿，也有一时流行之姿，虽为两端，其根本一也。之所以为一，乃是汲取风雅之诚也。不知不易之句难以立根基。不知流行之句难以立新风。(去来·许六记录，《俳谐问答》)

可以说，芭蕉主张的不易的"诚"与流行的"寂"，正是根基与新风的关系。穷究芭蕉俳论都归为这两者，而这两者又归于同一根源，就是不易的风雅之道。正如林林指出的："芭蕉以为作为诗艺的俳谐，当是真诚的，并从传统的继承与发展中，探索新的境界，思考'不易·流行'的艺术观。据研究，所谓'不易'，说的是久经年代还能感人；'流行'说的是随着时代开拓新意境。他认为真诚是俳谐的要素，所谓'不易'与'流行'的作品也是属于同一来源。"①

实际上，长期羁旅，至《奥州小道》开始，芭蕉已经完全超越世俗与欲望，与自然合为一体，同时表现出脱离世俗的修道意志，并且将自己托于自然，处于自我与山川的一体感中，确立自己将旅行与人生视为同一思想。这时人事的"流行"(变化)与自然的"不易"抓住了他的心。这是他的"不易流行"的结晶句。

芭蕉在艺术实践上，就是以他的俳论作为指导思想，为了达到其"风雅之诚"与"风雅之寂"，就得"顺随造化，以四时为友"。所以，芭蕉一生以旅为伴，以漂泊为生，融于大自然之中。他通过旅行的实践，逐渐摆脱外形写实的影响，将俳论本质的自然观照和表现技法内面化和深化。具体表现是：

(一)真正的技巧应具有真正的"批评眼"，即要敏锐、精细、慎重而正确地捕捉应该表现的东西的内容。

(二)获得正确捕捉的表现的东西的内容，同时要保持应该表现或已经表现的东西的原本面目。即避免刻意雕琢的技巧，否则会扼杀应该表现或已经表现的东西的本质。

(三)真正的技巧与生活态度是相关联的，技巧深化生活，

① 林林译《日本古典俳句选》，第18页，湖南人民出版社1983年版。

生活也深化技巧，两者是不可分割的。

芭蕉俳论以及基于此的艺术实践，其根本是源于：一是日本传统的“真实”（诚，まこと）、“物哀”、“空寂幽玄”文学美学思想。芭蕉以古代传统的歌情作为媒介，捕捉自然物象的固有生命，并将此固有生命称作“本情”，以作为风雅终极的目的。这是离开自我的小主观，归入自然的真情，并通过两者合一，走向大宇宙。而这种艺术观的根底就在于“真实”（诚），并且使“物哀”与“闲寂”浑然一体。尤其是西行、慈圆的“闲寂”的形象化，对于芭蕉“风雅之寂”的生成作用，都是不容忽视的。

二是中国老庄思想和朱子学世界观。芭蕉将老庄的“天人合一”思想和朱子的“天道即人道”思想移到俳谐上，在把握主客合一的基础上，觅寻歌的人生救济的至高之道。他所主张的“贯道之物一如”，就是老子主张的顺应自然，则必须“惟道是从”，抱守着本体“一”也。在表现上，则深受汉诗的内在张力的表现的影响。他的“闲寂”看似是消极无力，但内里却蕴藏着无限的力量。

芭蕉的俳论正是在这种背景下，在和汉两种思想的接点上，确立在“风雅之诚”上，贯彻其自然与人生融合一体的“风雅之寂”。在芭蕉看来，艺术创作主体是心，要去私意，提高创作者的心位，才能使客体的自然和主体的自我处于变化中的“不易”状态，才能使“诚”与“寂”都存在于相辅相成、互相依存的对立统一之中。芭蕉开拓出一个时代的新俳风，推动了一个时代文学思潮的发展。

芭蕉所云：“万代有不易，一时有变化”；“不知不易难以立根基，不知流行难以立新风。”也就是说，芭蕉以古来文学理念和美学理念“真实”（或曰“诚”）为不易，与古代平安王朝紫

式部时代创造的“物哀”、近古世阿弥时代创造的“空寂”芭蕉时代的风雅也与时俱进，以“不易”的“真实”为根底，创造了当时代流行的“闲寂”。也就是说，“真实”是流贯于各个时代，而各个时代又有流行的新风。用现代的话来说，芭蕉的“风雅之诚”、“风雅之寂”、“不易流行”三论，在理论上和在创作实践上辩证地解决了传统与现代、继承与创新、本土与外来的关系问题，这就是他在俳论中之所以提出“不易流行”的理论依据。因此，“在蕉风之中，‘不易·流行’乃体也。”（《俳谐问答》）

久松潜一指出：“从精神史或诗歌史来看，芭蕉的俳谐精神，不是突然形成的，它是在日本文学精神的悠久传统中逐渐形成的。也就是说，从芭蕉的俳谐精神中，可以明显地看出存在传统与创造的问题。像芭蕉这样很好地继承传统，在传统的基础上进行艺术的创造的艺术家是不多见的。然而，同时也说明在日本精神史、艺术史上，伟大的人物、作家是可能在其传统的基础上完成创造的。芭蕉所提倡的‘不易·流行’，清楚地表明了这种关系，那就是要在俳谐有‘不易’的精神上，很好地把握流动与发展的事物。可以说，在这里也显示了传统的继承与再创造的关系问题。”①

这样，松尾芭蕉从根本上解决俳句不断革新的理论问题。芭蕉这一俳谐的根本文学理念和美学理念，带来了俳句的重大转机，在近古俳谐史、文学史上建立了一座丰碑。

① 久松潜一《日本文学评论史》(3总篇·歌论篇)，第500页，至文堂1969年版。

第四节　芭蕉与中国文学

芭蕉文学与中国文学有着密切的联系,他对汉诗文颇有素养。但在他的生平中,并没有发现他接触中国典籍的记录。从芭蕉俳句和纪行文、俳文等各种形式的作品来看,他主要接受两方面的影响:一是广泛阅读平安时代以来已广为流传的《白氏文集》、《蒙求》以及当时流行的唐宋诗文,直接接受中国文学的洗礼;一是通过五山文学,间接受到汉文学的熏陶。

芭蕉吸收中国文学,重要的是吸取中国文学的精神。首先是学习庄子的自然观和处世观,因为芭蕉一生几乎在旅行中度过,在漂泊的生活中不断地进行艺术的探索。桑原武夫在《第二艺术》中说:"芭蕉之旅,是为了献身于艺术之旅",①他自然与庄子在《逍遥游》中表现的"无所待才能逍遥自得"的思想息息相通。所以,芭蕉对庄子特别敬重,他在悼念其弟子岚雪的时候,言道:"藏老庄于魂魄,存风雅于肺腑",将庄子与他追求的最高艺术境界"风雅",共藏共存于他的魂魄与肺腑之中。

芭蕉在行文中引用庄子的句,尤其《逍遥游》的句最多。比如,芭蕉的著名宣言"顺随造化,回归造化",就是源于庄子的"无所待",即一切任其自然,与万物混为一体的思想。他在《闭关说》一文中强调:庄子抛弃利害,忘却老少,回归自然,"心求清闲,乃老来之乐也。"在《露野日记》开卷里,仗庄子在《逍遥游》所言"适百里者,宿舂粮;适千里者,三月聚粮"这一

① [美]唐纳德·金《日本文学的历史》(7,近世篇1),第156页,中央公论社1995年版。



句，写出“千里行旅不备粮，三更月下人无何”句。在谈及无常感时，联系庄子的“不夭斧斤，物无害者”，写出“树无常，如蒙佛之缘，也可免斧斤之罪”。在《一枝轩》中借用《逍遥游》的“鷦鷯巢于深林，不过一枝”，写道：

……南华真人(即庄子)所谓一巢一枝之乐，偃鼠扣腹，游于无何有之乡，以治愚昧者之邪念，低智者之痼疾。

从这里可见芭蕉吸吮老庄的“天道自然无为”的思想，似乎还联想到杜甫《宿府》中同样借用《逍遥游》的“一枝”，吟出“已忍伶俜十年事，强移栖息一枝安”，以加强渲染自身如杜甫忍受着孤独与寂寥的生活，而“游于无何有之乡”，面对自然的感受，就将自己寄托于自然，再创造出一种新的淡泊闲寂的文化底蕴。真可谓如作者在文章末尾作俳句所云的：

梅花一枝香飘远
心怀淡泊已无怨

庄子的《齐物论》、《人世间》、《渔父》、《山木》、《骈拇》等篇，其词、其义也都被芭蕉运用自如，表现在其文句之中。

其次，芭蕉借用活用最多的是唐诗，因为唐诗中含“寂”、“寂寞”、“寂寥”的诗句不计其数。唐诗表现主观的心绪的同时，也不时地出现在自然对象物的描写上。而且“寂”与禅宗思想结合，带上宗教性的色彩。比如王维的“爱染日已薄，禅寂日已固”(《偶然作》)。唐诗这种“禅寂”的思想，早就影响着日本古代和歌，藤原俊成编撰的《千载集》中“寂”句，就已经带上这种“寂”的倾向，而这种思想倾向到《新古今和歌集》就更

加明显，出现积极肯定“寂”的歌，于是出现了歌人西行等的“寂”的形象化。而在芭蕉的“闲寂”的谱系中，自然地受到唐代的李白、杜甫、白居易，以及宋代的苏东坡等的“寂”的诗境的深刻影响。他在《虚栗·跋》中开头一句就写出“李杜尝心酒”，强调了对李白、杜甫诗心，“见遥远闻”，表示了最大的推崇。

对杜甫诗的“安贫乐道”精神，活用得最出色的，莫如上面曾谈及的《奥州小道》的“平泉”一段目睹昔日权势之争，功名显赫者也不过是过眼烟云，就引用杜诗《望春》中的“国破山河在，城春草木深”句，联想到时光的流转，人世变迁的冷酷，人间不像大自然的素朴，不禁潸然泪下，便引出如下这样的俳句：

夏草青青留兵燹
昨日功名梦难寻

作者用这一俳句对应，表达了自己叹古今之情怀，以及无比感慨和痛恨的心境，实有与杜甫同诗所云：“感时花溅泪，恨别鸟惊心”的异曲同工之妙。

他在旅行中，又继续吟了《悲声》一句，曰：

猿啸哀鸣弃儿啼
萧瑟秋风添凄厉

这是芭蕉在秋风萧瑟的旅途中，听闻“猿啸哀”，弃儿的悲惨啼哭，联想起杜甫《秋兴八首》的“听猿实下三声泪”句，两相对照，而发出“添凄厉”的悲叹，活生生地映现人间悲苦与凄



凉的真实情景，感人肺腑。而且“猿啸哀”还是唐诗时常使用的词句，可见芭蕉对唐诗的造诣。

在《笈小文》一文中写到他行至须磨湾，目睹须磨、明石被近在咫尺的近路岛分隔左右的景致，联想到杜甫登岳阳楼目睹吴楚二地被洞庭湖东南隔开时所吟的“乾坤日夜浮”的句，就运用在文中写道：“‘吴楚东南坼’之吟也如此乎”，这样就平添了几分造境的意趣。

如果从芭蕉的俳句《茅屋有感》与杜甫的长诗《茅屋为秋风所破歌》相比较，更可以看出杜甫的诗心渗透了芭蕉的诗心。杜甫诗云：“八月秋高风怒号，卷我屋上三重茅，茅飞渡江洒江郊。……床头无干处，雨脚如麻未断绝。”芭蕉句则咏曰：

芭蕉摇曳秋风中
夜听滴雨扣水盆

芭蕉句，与杜甫诗不仅在茅屋、秋风、滴雨（雨脚）等关键词上相同，而且在题旨上也是相通的，都表现了俳人和诗人清贫和孤高的气质。

上述《幻住庵记》慨叹自我愚鲁，写出“乐天役五脏神，老杜太瘦生”句，就是借用白居易（乐天）《思旧》中的“诗役五脏神”句，和李白《戏赠杜甫》“借问别来太瘦生”句，以增加蛰居幻住庵时，欲遁入空门，“苦于莫测之风云，疲于花鸟之风情”的“苦”与“疲”的艺术表现力。

在隐居深川后，芭蕉还借用、转用李白、白居易的诗，比如，在《柴门》一文直接引用了白居易《送张山人归嵩阳》诗句“长安古来名利地，空手无金行路难”，由此写出：“悟古人所云，此是我贫也。”还有摘引白居易《谪居江南》的“忧方知酒

圣,贫始觉钱神”诗句作为自己的句题,咏出:

浮世观花如渊薮
素食浊酒销我愁

在《寒夜辞》中,转用李白《将进酒》诗句“人生得意须尽欢,莫使金樽空对月”诗句,吟哦道:

月下叹空樽
倚枕愁簿衾

作者以引用或转用的形式,来表达李白与自己草庵的清贫生活和闲适寂寥的相同心境,真可谓如李诗所云:“古来圣贤皆寂寞”,“与尔同销万古愁”。

芭蕉还十分推崇北宋诗人黄庭坚和苏东坡,主张“挥文尽情”,要达到“黄奇苏新”之境(《笈小文》),“有苏新黄奇”(《蓑虫说》),即运用《诗人玉屑》的“苏子瞻以新,黄鲁直以奇”的对苏、黄评价,要求俳句达到黄庭坚(山谷)的“下语奇警”,苏轼(东坡)的“新意妙理”,从而强调了学习并称于北宋诗坛的“苏黄”的奇与新。

比如在《奥州小道》一文,他在游松岛,眺望自然美景,写道:

松岛乃扶桑第一美景,不逊于洞庭、西湖。海水自东南方向注入内陆,形成海湾。湾内方圆三里,涨潮时汹涌之势,宛如浙江潮。各处星散无数的岛屿,其中高耸的如指向天空,低矮的如匍匐波面。还有的岛屿呈双层重叠,

或呈三层重叠、左侧的岛屿各自分离，右侧的岛屿则绵延相连。有的岛屿背向小岛，有的拥抱小岛，宛如爱抚儿孙。松木葱翠，枝叶摇曳，婀娜多姿，其自然巧夺天工，景色如美人芳容，淡妆浓抹。莫非这是远古神代大山神祇之所为？天工造化，又谁能挥笔罄其美。

面对象泻的美景，芭蕉这样写道：

观赏了江山水陆的无限风光，如今心中又催促着去观赏象泻。从酒田港朝东北方向走，翻山越岭，沿海滩行，踩踏沙石，行十余里，夕阳西下，海风吹拂，扬起一阵沙尘，烟雨迷蒙，乌海山若隐若现。在昏暗中摸索前行，雨又奇也，雨后放晴景色亦迷人。借宿渔家茅舍，等待雨过天晴。

作者在这两段描写松岛、象泻的景物里，不仅将松岛作为扶桑的佳景，还与中国的洞庭湖、西湖、钱塘江相比，借用苏东坡的《饮湖上初晴后雨》的“水光潋滟晴方好，山色空蒙雨亦奇。欲把西湖比西子，淡妆浓抹总相宜”诗句中的以西施容颜之美，比西湖之明媚风光，来把松岛的佳景，比美人芳容的淡妆浓抹；而且以“晴方好”，“雨又奇”，来比喻象泻的雨景和雨后放晴的迷人景色，将人引入苏东坡这首名诗的新意之中，尽享“苏新”之美。

芭蕉在《嵯峨日记》中，仅二十九日的一篇，就活用《列子·周穆王篇》之“觉有八征，梦有六候”，“此六候者，神所交也”的精神，引用其中的“藉带而寝则梦蛇，飞鸟衔发则梦飞”句，以及李泌的“枕中梦”、李公佐的“南柯一梦”、庄子的“庄周梦蝶”

等中国典故，并以“心神相交成梦”作为开首，为文谈梦，抒发思念之所梦的情怀。

活用《列子·周穆王篇》的类似例子很多，还有《诗经》、《离骚》、《易经》、《蒙求》、《宋史》等中国典籍的文句，也不时活现在其文句之中。芭蕉吸收中国文学，借用、活用中国典籍的同时，还广泛引用中国典故、传说故事，比如女娲神之巧、河神巨灵之力、牛郎织女二星之银河相会、周武王之伐商纣，许由之到颍水洗耳、苏武牧羊、慈童饮菊露、颜回墙垣之葫芦、陶侃羡胡汉、屈原投江、隐士多嗜睡等等，尽入其文，以整合其行文，深化其文句的文化内涵。

第三，芭蕉引进中国文学，积极致力于和汉文学并举。芭蕉文学的“闲寂”、“风雅”美学观，是根植于本土传统美意识，从“真实”→“物哀”→“空寂幽玄”演化而来的；[1] 在他行文作俳句中，还不时活用从《竹取物语》、《源氏物语》、《平家物语》到《土佐日记》，从《万叶集》、《古今和歌集》到敕撰和歌集等日本古典，这是自不待言的。无视这点，就不可能真正了解芭蕉的俳句、纪行文、俳文之美的民族特质。同时，也不能忽视的是，芭蕉汲取中国文学的精华，来滋养本土文学的根，使其枝繁叶茂，在俳坛上一枝独秀。

他在《虚栗·跋》一文中，思李白、杜甫，慕白居易，求寒山禅味，寻西行，言“闲寂”、“风雅”，表明了他扩大了眼界，审视和汉文艺，发表了许多树立新风的见解。他写道：

《虚栗》一书，其味有四。

李杜尝心酒，寒山缀法粥。因而其句见遥闻远。闲



① 叶渭渠《日本文学思潮史》，第8～11章，经济日报出版社1997年版。

寂与风雅非同寻常，探寻西行之山居，拾他人不拾之蚀栗也。

表恋情可尽致。昔日西施袖掩脸，如今黄金铸小紫。上阳人守闺中，常春藤攀衣架也。卑贱者，呵护娇女守深闺，婆媳勃然相争。不忍舍弃小寺僧、歌舞伎美少年之情。苦苦致力于将白(居易)诗译成假名，只盼有助益于初学者。

其语动人心，不分虚实。宝鼎炼句，龙泉冶文。非他人之宝，汝之宝以待后人盗之。

从这短短的《虚栗》跋文，就白居易《上阳人》中的“空房宿”、西施的“袖掩脸”、《史记》中的黄帝“作宝鼎”，以及“龙泉铸剑”等典故或故事，与日本的近似典故或故事相对应，表现“求道”、“闲寂”、“风雅”、“恋情”等“四味”，足见中国古代文学精神，尤其是唐宋诗文对芭蕉的影响，及芭蕉重视汉和文学交流的一斑。可以说，芭蕉文学在和汉文学的交流方面，都达到了水乳交融的境地。这就造就了芭蕉，创造了芭蕉的文学世界。

在《嵯峨日记》里写道：

清晨细雨纷飞。别无他人，顿感孤寂，随手书之：

“居丧者以悲为主，饮酒者以乐为主。”西行上人吟“无寂无忧”似也以寂寥为主。他又吟曰：“独居深山已幽静，布谷啼鸣唤谁人。”

然独居另有一番情趣，友人素堂常谈及，长啸隐士有云：“客得半日闲，主失半日闲。”我也吟句曰：

布谷啁啾鸣不息

催我闲心更孤寂

这段文字是芭蕉独居山寺所书，他借用了庄子《渔父》中的文句“饮酒者以乐为主，处丧者以哀为主”，由此引出歌人西行、木下长啸子的句，相互感发，使用和汉诗文衬托和反衬的表现手法，使和汉文句融会贯通，大大地增加诗文的内涵和深度。

第五节　蕉门对蕉风的继承与发展

蕉风的形成与发展，松尾芭蕉起着巨大的作用，这种历史作用是任何人也替代不了的。不过，这又不仅是芭蕉个人独自的力量而达成的，他通过其弟子的共同劳作，尤其是他的俳论，是通过其主要弟子著书论说，而传承下来，发扬光大的。

蕉门弟子凡两千以上（其角《枯尾花》），其中有俳谐史称的“蕉门十哲”，但留传下来十杰的名字有两种说法，一说是宝井其角（榎木其角）、服部岚雪、森川许六、向井去来、各务支考、内藤丈草、杉山杉风、立花北枝、志太野坡、越智越人，这是见诸于与谢芜村的画赞《续俳家奇人传》，也就是由芜村根据自己的标准选定的；一说前六人无异，后四人则为河合曾良、广濑惟然、服部土芳、天野桃邻。于享宝十一年（1726）举行芭蕉三十三周年忌辰时，陶工一瓶、石田久光为祭祀俳圣芭蕉而创作的“一翁四哲像”，芭蕉像座其中，其角、去来、岚雪、丈草等四塑像则分列左右，故其后又有“蕉门四哲”之称。这都是后人评说的，许多地方上的杰出俳人，比如凡兆并未列名其

中，实际上留下伟大业绩的佼佼者，首先是其角、岚雪、许六、去来、土芳，其次是各务支考、山本荷兮、野泽凡兆、河合乙州、浜田洒堂(珍碛)等。无论对"蕉门十杰"如何评定，他们在蕉风发展的不同时期，都是不能忽视的重要存在。

在开创蕉风早期立下伟绩的，首先是宝井其角和服部岚雪，江户蕉门结社，是以他们两人为中心，同时经两人之手编撰的俳句集，对于芭蕉推动新风，起着的重大的助力作用。他们两人并称于江户俳坛。芭蕉也称赞道："草庵有桃、樱，门人有其角、岚雪。"(去来、许六《俳谐问答》)

宝井其角(1661~1707)，号晋子，医家出身，不学医术而学习儒学、《诗经》、《易经》，最终从事俳谐事业，较早地归入芭蕉门下。延宝七年(1679)才丸编撰的俳谐文献《坂东太郎》就已收入其三首发句。其后他积极参加俳句会，他的作品不少入集于当时的俳谐集《东日记》等，获得芭蕉的好评。其角编撰《虚栗》(1683)，他在序文中说，此集乃是"世人不顾之虚栗"，并运用了杜甫的《贫交行》"君不见管贫时交，此道今人弃如土"的精神，强调了清贫时的风雅情趣。芭蕉作跋，称"拾他人不拾之蚀栗"，并举出李白、杜甫、白居易、西行等之名，以其对应，意谓他们追求的是："他人不拾"却"非同寻常"的风雅之句。

在《虚栗》中，其角首先举芭蕉借用杜甫《白帝城最高楼》的"杖藜叹世者谁子，泣血迸空回白头"诗句所吟咏的《忆老杜》"晚秋西风拂须时，感怀叹世者谁子"俳句为例，说明蕉风的特色。这部俳句集，以发句为主，凡四百一十三句，还包括少数汉句、歌句。入集者凡一百一十四人，其中句最多者是其角，次之是岚雪、芭蕉等。现选出其角的三首列举如下：

酒如瀑布降
凉面落九天

此时天地当酒桶
酩酊大醉实懵懂

草丛窸窣声传来
疑是萤虫嚼蓼菜

其角的俳句达到幽深玄妙的句境。如前两句既有李杜酒仙的豪放气魄,后一句又有庄子的"乐道"精神,实是开拓风雅之道的先驱,成为蕉风共同特色之一。然而,由于蕉门众人彼此阅历不同,从总体来说,其角的句风,也有自己的特色,即反映了江户都会市井之风。正如去来、许六记载芭蕉所评说的:"师之风好闲寂,晋子(其角的号——引者注)之风好风雅。细微处,师之流也。"(《俳谐问答》)其角采取与《虚栗》相同的体裁编了俳谐集《续虚栗》(1687),多收入以编者为中心的江户俳人的句。芭蕉殁后,其角逐渐偏离了蕉风,而落入戏谑之途。

服部岚雪(1654~1707),祖辈是受禄丰臣家的武士,后成为流浪武士。其父先仕后商,岚雪本人少时也曾侍奉武家,以发表处女撰集《若水》(1687)为契机,转而从事俳句创作。他的温文尔雅的性格,反映在其俳句上,则追求风雅之风,深得芭蕉垂青。白露在俳论中赞曰:"得芭蕉翁之骨肉,其角开花,岚雪结实,故花实相对,与芭蕉一起大力进行俳谐的革新。"他具有代表性的俳句是:

吉原一夜也未朔
银河群星竞闪烁

寒梅一朵啊
绽放暖人心

首句表明不染指吉原青楼，洁身自好，有如群星耀空；后句反映了冬日的寒梅在感觉上给人带来的温暖，温柔之中带上几分厚重的真实，从这些例句中，确实是"得芭蕉翁的骨肉"而"结实"，忠实于芭蕉的"风雅"之"诚"的句风，又保持独自的温雅平明的风格，飘溢着几分古典的雅趣。他在《或时集·序》中还强调坚持芭蕉的"顺随造化"的理念。在《岚雪书简》中再次表达："花白柳青，乃自然之句也。"最后留下了这样的一首绝句：

一叶落啊
随风飘落又一叶

从这句可以窥见，岚雪临终时仍不失"风雅之寂"的情趣。从这个意义上说，芭蕉殁后，由于蕉门内部的纷扰，岚雪虽然淡出江户俳坛的主流，但他还是始终坚守蕉风"风雅之诚"与"风雅之寂"的俳谐精神的。

与其角、岚雪两人一起代表初期蕉门新风的，还有山本荷兮(1648～1716)。他继其角的《虚栗》之后编辑的《冬日》(1684)，它的出版，受到高度评价："《虚栗》、《冬日》等贞享年间(1684～1688——引者注)的作品，作为蕉风骨髓，应受重视。"(麦水《贞享正风句解传书》)乃至被誉为"《冬日》出，自

然就栗落”(《俳谐问答》),似乎以示它比那还带上汉诗文调的《虚栗》,更能成为迈出蕉风的第一步。在《冬日》里,他和芭蕉以“霜月”为题,各作了如下的句:

霜月辉映下
并排伫立小白鹳　(发句,荷兮)

冬日朝阳
令人感动啊　(附句,芭蕉)

冬日无论是在霜月下,还是在朝阳下,都有着生命的律动,多么令人感动,从而展现俳人乐于闲寂,乐于“回归自然,以四时为友”的一种“身意闲有余”(白居易《闲居》)的心境。荷兮还编辑了《春日》(1685),将确立蕉门新风的芭蕉《古池》句收入其中,博得了名声,被赞为“《冬日》、《春日》二集,打开了正风之门”。(支考《发愿文》)此外编撰的《旷野》(1688)入集芭蕉七百三十五首的发句,是当时俳谐集收入芭蕉句的最多者之一。芭蕉在序文中论述了俳句要走向闲寂、幽玄之境。这使他成为尾张蕉门的第一人。从此,荷兮曾一度积极参与展开蕉门的新风,后来他由于出身地方富豪,在素质和品格方面,与芭蕉的“清贫乐道”精神迥然不同,未能自始至终跟随芭蕉的“流行”,最终渐离蕉风,但他在早期确立蕉风的历史作用,是不可抹杀的。

不仅对于蕉风俳句的发展,而且对于芭蕉俳论的整理,都起到了重大作用的,是“蕉门十哲”中的“二哲”——向井去来和服部土芳,特别是他们的《去来抄》和《三册子》对于蕉风俳句理论的传承和建设,起到了里程碑式的作用。

向井去来(1651～1704),儒医出身,后当了武家久米升显的义子移居福冈,先习武道,后学和歌、俳谐。与其角邂逅后,通过其角的关系,认识了岚雪,拜芭蕉为师,专修俳业,成为去来人生与事业的重大转折。去来深受芭蕉的信赖。芭蕉完成"奥州小道"之旅,经伊贺上野、奈良,漂泊京都,客居去来位于嵯峨的落柿舍期间,完成了《嵯峨日记》,并指导去来、凡兆合编了《猿蓑》(1688),这是代表蕉门俳谐中的花实相兼新风的俳谐集,有《俳谐古今集》之称。去来本人也写出许多新风的俳句,展现了高雅清寂的作风。他的一首句曰:

柿舍低矮近树梢
岚山苍翠相辉照

这一句将落柿舍的情状与以附近岚山为背景的自然景象浑然一体,将"风雅之寂"的新风发挥到了极致。

去来是芭蕉最信赖的弟子之一。他为人笃实敦厚,忠实地贯彻其师的理论,对芭蕉辞世后一些芭蕉高足偏离蕉风的倾向,提出严正的警告,并亲自撰著《去来抄》(1720～1704)。全书由"先师评"、"同门评"、"故实"和"修行"四部分组成,前两部分主要记录其师芭蕉和蕉门同人的句评,特别是对芭蕉的"不易流行"作了理论的阐述,是集芭蕉乃至蕉门俳论之大成。同时,去来在书中提出俳谐以"故实"和"修行"为根底,发挥其师的论点时分别以人体和树木作比喻,深入浅出地论述"不易流行"和"发句附句"的关系写道:

以人体来比喻,"不易"乃无为之时,流行乃如坐卧、住行、屈伸、仰伏等,其姿不同,一时变化。其姿虽随时而

变，然无为、有为，其人一也。（"修行"）

发句如一树木，虽小，却有梢、有根。附句如树枝，虽大，却不盖其全。有梢、有根的句，不靠有无语辞，皆是发句之体也。

此外，去来还著有书简集《真迹去来文》（1694）、《去来致许六书简》（1695）、俳论集《旅寝论》（1699）等。

服部土芳（1657～1730），是伊贺地方武家出身，终生独身。师从芭蕉后，专心俳业，过着风雅的生活。他隐居的蓑虫庵，成为伊贺蕉门活动的据点，广结武家和町家的俳人。在芭蕉众弟子中，他是始终不渝地忠实于芭蕉的新风者之一，同时也是最系统整理芭蕉俳谐理论的第一人。他的《三册子》（1702）成功地将芭蕉的俳论体系化，作为芭蕉晚年的主张和艺境最忠实的记录而受到俳谐界和文学界的尊重，与《去来抄》成为蕉风俳论书超群拔萃的双璧。

《三册子》分三册，其封面分白、红、黑三色，故分别称为《白册子》、《红册子》和《黑册子》（实称《忘水册》）。其中《白册子》首先叙述俳谐的历史，接着基于芭蕉的教诲，论说蕉风俳谐的标准定式。《红册子》是全书的精髓，它从理论上详细阐述芭蕉俳谐的神髓，及其修炼态度和方法，并列举芭蕉的具体作品加以说明，理论和实际创作结合。《黑册子》没有特别的结构，内容庞杂，类似未曾加以整理的备忘录。但是对芭蕉的训言则记录翔实。

《红册子》继承芭蕉以"诚"为中心的俳论，主要以"风雅之诚"和"不易流行"作为根本，展开对此的论述，并充分肯定芭蕉建立新的俳风的历史作用。他说道：

> 师之俳谐，名是昔日之名，却非昔日之俳谐，而是“诚”之俳谐。（中略）师云，似无“诚”之物中就具备“诚”。

同时他就“诚”与“风雅”的关系，言道：

> 师之风雅，既有万代不易，又有随时而变，究其二者，其本源一也。其一就是风雅之诚也。不知不易，就难以知其实（まこと，即诚——引者注）。所谓不易，就是不论新古，尽管流行变化，但始终立于“诚”之姿上。（中略）所谓致力于“诚”者，就是在风雅方面探索古人之心。近者而言，就是要深知师之心。

土芳进一步解释芭蕉“松之事习于松，竹之事习于竹”句，强调了所谓“习”者，就是“入物”，“离私意也”。也就是说，要吟咏松、竹之风雅，就必须去“私意”，将自己的感情移入对象物中，使物我合一，其情则“诚”；其情“诚”，就获得“真实”（まこと）。否则，物我为二，其情就不“诚”。这个“诚”所指的，比起“物”的真实来，更重视作为精神净化的艺术真实。

森川许六（1656～1715）也是芭蕉的得意弟子。曾随其父从仕，他多才多艺，既擅长弄枪舞剑，又能吟诗作画，芭蕉曾与他谈句论画，芭蕉很欣赏他把爱画与爱风雅视为“其学二者，其用一也”的观点，称赞他“学二用一”，于是“教以风雅，收其为弟子”。（《许六离别词》）他从此开始专事俳业。许六则自称“一见蕉翁，得正风体，血脉道统之门人也”。（《本朝文选》自传条）他没有辜负芭蕉的期待，不仅与俳友去来合著《俳谐问答》（1698）、与李由合编《韵塞》（1697）、《篇突》（1698）、

《宇陀法师》(1702),以及俳文集《风俗文选》(1712),还有与俳友野坡的往来书简《许野消息》(1715)、《历代滑稽传》(1715)等俳论、俳文、俳句兼收的俳谐书,而且继承芭蕉的遗志,努力阐释芭蕉"闲寂"、"风雅"和"不易流行"的新理念,完成了编撰《本朝文选》(五册十卷,1706)的大业。

许六在《本朝文选》自序中说,"大和词的文笔,满库满车","惟无俳谐文章之一言",故他"尽纵横之自在",编撰了此书。本书收入芭蕉及其门下二十八人的优秀俳文,并附作者列传,文体分辞类、赋类、谱类、说类、解类、记类、纪行类、序类、箴类、铭类、诔类、歌类、文类、传类、碑类、辩类、表类、论类、颂类、赞类、书类等二十类,俳文共一百一十余篇,芭蕉的《柴门辞》、《幻住庵记》、《闭关说》等名俳文,尽收其中。在芭蕉传中,盛赞芭蕉"以风雅为业,乃俳谐正风体之中兴开祖也","天下称芭蕉翁,游东西南北,说风雅助诸门人,国中悉归芭蕉风"云云。这是俳文之集大成,也是许六的一大功绩。

作为芭门的高足,还有支考及其《葛松原》(1692)、《笈日记》、(1695)、《续五论》(1699)、《和汉文操》(1723);北枝及其《山中问答》(1692);洒堂及其《葫芦》(1688)、凡兆及其与去来合编的《猿蓑》、野坡等编的《草炭包》(1694)、沾圃及其《续猿蓑》(1698)等。他们及他们或编或著的这些代表蕉风典范的俳句集、纪行文·俳文集和俳论集,也都为蕉门新风的确立和发展做出了积极的贡献。



第十章 近古文艺美学主体的确立



空寂·闲寂的源流与历史联系——空寂的幽玄美
——闲寂的风雅美——空寂·闲寂美扩及广泛文艺领域

第一节　空寂·闲寂的源流与历史联系

古代的“物哀”美学在发展的过程中，自然地形成“哀”中所蕴含的“寂”的特殊性格，成为“空寂”（わび，汉字写作“和备”或“侘”）和“闲寂”（さび，汉字写作“左备”）的美学思想底流。写实的“真实”（まこと）、浪漫的“物哀”（もののあわれ）、幽玄的“空寂”和风雅的“闲寂”这四种精神相通的美学思想，大大地增加了日本民族文艺思想的丰富性，以及艺术表现的力度，进一步深化了日本美，完成了日本美学的体系。

原初“空寂”与“闲寂”的美意识和艺术精神几乎是相通的。在奈良时代，两者的区分不大。根据日语语义，“空寂”的含义是幽闲、孤寂、贫困；“闲寂”的含义是恬静、寂寥、古雅。

也就是说,“空寂”与“闲寂”是类缘语,作为文艺美学的理念,在许多情况下,尤其是在萌芽的初期阶段,含义几乎是混同的,其基本精神一如,常常作为相同的美学概念来使用。具体地说,“空寂”与“闲寂”都是表现一种非常近似的感情状态,即由于人对生的欲求,尤其是对爱的欲求得不到满足而产生的苦恼,并深深地渗透到心灵时的一种感情状态。而且作为日本美学理念的“空寂”与“闲寂”的“寂”,包含更为广泛、更为深刻的内容,主要是表达一种以悲哀和静寂为底流的枯淡与朴素、寂寥与孤绝的美学思想。它们都是属于主观感受性的东西,单纯表现主观的情愫。就其文化特质来说,主要是观想性的(佛语,自身心性中的佛性),带上浓重的精神主义、神秘主义的色彩。

从日本美学发展的历史来看,“空寂”与“闲寂”都作为日本美学体系一部分而形成,是有着悠久的历史源流的。在古代奈良万叶时代,“空寂”与“闲寂”都还没有体言型用例,而多是动词型、形容词型用例,作为体言型出现,“空寂”的体言型比“闲寂”的体言型早些。

就“空寂”的形成来说,探源可以追溯到古代奈良时代的《古事记》,最早在神代卷八千矛和须势理比卖赠答歌的一段说明里出现:这神的嫡后须势理比卖非常嫉妒。夫君对此深感“空寂”(わびて),将要从出云国到大和国去,备好行装出发时,他一只手抓住马鞍,一只脚踏在脚镫上,乃作歌道:

八千矛尊神啊,踏遍八岛国找不到妻子,听说在远方的高志国,有个贤慧的少女,有个美貌的少女。一再去求婚,一再去求婚。大刀的穗子尚未解,外套的衣衫尚未脱,站在少女闺房的板门前,用力推啊,用力推啊!葱郁

的山上鸫鹰叫了，郊野的山鸡叫了，庭院的雄鸡也叫了。多可憎的啼叫啊！

这是八千矛神为嫡后的嫉妒而觉“空寂”时唱的歌，也是在企图勉强维持爱而苦恼中所唱的“空寂歌”。在《古事记》里，这种嫉妒歌很多。可以说，“空寂”是伴随爱的纠葛，也是伴随爱的嫉妒。这是处在朦胧萌芽状态下的所表现的“空寂感”。

随后“空寂”萌生于和歌、歌论中。根据《大言海》辞典的解释，《万叶集》中“空寂”（わび，和备）这个词的意思是：

（一）失志而绝望落魄，悲观度日。例句举了中臣宅守与狭野弟上娘子赠答歌中的一首：

尘土真无数，卿情亦许多。因吾思空寂，吾妹正悲歌。（卷15～3727）

（二）思物而悲，无常。例句举了大神女赠大伴宿弥家持歌一首：

夜半鸣千鸟，凄凉唤友声。相思增空寂，莫在此时鸣。（卷4～618）

从实际例子来看，两者区别不大，都是表现恋爱的苦恼，并因苦恼而内心沉哀的状态。“空寂”最初是用来表达男女、兄妹、朋友之爱情、亲情和友情关系中或烦恼、悲伤，或沮丧、绝望的情绪。其中用来表达男女之间的悲恋之情最多，达十二例。但不仅是对人，也有个别例是对其他恋物的爱得不到

满足而沉于郁闷的。

换句话来说，万叶时代，生命意识是非常强烈的，爱的表现是非常彻底的，都是明朗的平和的爱，很少像《古事记》中所表现的那种嫉妒和怨恨之情。万叶歌表现恋心，是强调“正述心绪”，即使流露爱的苦恼，也很少带有嫉妒和怨恨的。可以说，《万叶集》这些歌中的“空寂”，主要反映为了爱而产生的忧郁和苦恼，即爱由于种种障碍而得不到满足，心中积郁，生命受到压抑，就萌生安于“空寂”之情，这是一种感觉的情绪。

根据《〈万叶集〉新考》（安藤野雁著，1857）解释，“空寂”还表达断绝思恋，控制痛苦，安于苦恼的内心状态，含有断念、谛念的意思。其例句是家持赠坂上大娘歌中的一首：

斩断情丝甘空寂，欲再相逢苦难熬。（卷4～750）

它反映了断绝相恋的苦恼得到某种抑制，为求再见而又陷入新的苦恼，产生一种寂寥感，即“空寂”开始含有谛念的意思，接近宗教式的解脱。“空寂”已经显露出美学意识的端倪。

平安时代，贵族文化从烂熟走向颓废。贵族由于权势之争而忧郁，或由于爱情纠葛而苦恼，总之忧思者越来越多，不仅限于爱恋。之后，“空寂”的感情或情绪，比前一时代更为广泛，浸透文艺和生活的各个层面。从《古今和歌集》时代始，“空寂”成为一种流行。比如，《古今和歌集》汉文序首次将“空寂”的幽玄引进歌论，提出“兴入幽玄”论。这里的幽玄是属于情绪性，与精神、感情性相连的，是以感动的心作为基础的。

《古今和歌集》中的“空寂”，就包含了生活各层面的种种失意所产生的情调，它是以生活的不如意为基础的。同时，

“空寂”已不仅限于个人的生活，而且向自然世界延长。古今歌人时常移情于自然，通过自然来表现自身的空寂。这在四季歌中表现尤为突出。佚名歌人的无题歌曰：

秋夜露水格外寒，草中虫鸣甚空寂。(卷4秋歌上)

僧正遍昭立于云林院的树阴下，唱曰：

空寂人在树下停，不能长阴叶飘零。(卷5秋歌下)

这两首歌，从虫的“空寂”到人的“空寂”，都是从自然诱发出来的。由此，人的哀伤、苦恼与忧郁所表露的“空寂”情绪，与自然的秋是相互交错的，因为秋在四季中时间最短，最富有微妙的变化，最适合歌人的情绪性、感伤性的抒发，给人留下余情余韵。歌人以自然的秋寄托自身的忧郁和寂寞之情，容易涌现“空寂”的心绪。至此空寂具有象征的意味，开始进入一种新的状态，萌生着一种新的美学理念——“空寂”的幽玄美学。

继《古今和歌集》汉文序提出“兴入幽玄”起，歌论多引用“空寂”的幽玄美之说。比如，壬生忠岑的《和歌体十种》不仅将“余情”作为一种风体，强调了“是体，词标一片，义笼万端”。而且在解说“高情体”时提出：“此体词虽凡流，但义入幽玄”。他将“幽玄”作为美学理念，对其后的文学论、艺术论乃至文学艺术思潮都产生过重大的影响。

在古代，“闲寂”一般是意味着失去特定的爱的对象而产

生的不快感中充满寂寥忧郁的状态。爱的对象包括男女、夫妻、友情、子女、死者，其中以男女恋爱失意时所流露的这种感情居多。例如，太宰帅大伴卿上京之后沙弥满誓赐卿歌二首中的一首曰：

与君相见情痴痴，别后朝夕心闲寂。（《万叶集》卷4～572）

歌的大意是两人在一起情意深切，总觉得依依不舍分离，但君却走了，感到无比闲寂。这里的"闲寂"的第一义是指寂寞、不乐的意思。也就是说，闲寂是一种失去爱的对象而产生的寂寥情绪。而这种情绪逐渐情调化，便自然会由一般失落感转变为宁静的闲寂感。

从这个意义上说，万叶时代的"闲寂"的重要因素，就是寂寞感，带有浓厚的情调性，同时与"物哀"的感动有相通之处，但又不像"物哀"那样耽于悲哀与同情的感情咏叹，它是深深地沉湎在幽寂的苦恼中，让人们从中不断体味其不乐的寂寥感。

又例如，吉备津采女夫君逝时，柿本人麻吕作歌一首并短歌两首，吟采女哀怜早逝的恋人，其中一首短歌曰：

志我津女送葬归，路见浅滩觉寂寥。（《万叶集》卷1～218）

这首歌充分表达了采女从吊唁其夫后的某种失落感而位移到静寂的空虚感。这类歌在万叶歌中是很多的。至此"闲寂"与"空寂"两者距离缩小，几乎都统一在不快的忧郁的基本

感情上。万叶歌中的“闲寂”虽然直接从自然诱发的并不多，但与自然关联的却不少。例如，赠越前判官大伴宿祢池主杜鹃歌，不胜感旧之意，述怀一首并短歌，其中一首短歌云：

独听难忍闲寂情，丹生山边杜鹃鸣。（卷19～4178）

歌中通过杜鹃这一自然物，加深了与友人分别的寂寥感。也就是说，出现了鸟声与人的寂寞同化，自然与人的感情交流。这样，自然便成为产生“闲寂”的重要契机，也酿出“闲寂”与“空寂”分离的条件。

平安时代《古今和歌集》中出现的“闲寂”，也时常表现孤独感，含寂寞、寂寥之意。比如，源宗于朝臣的《冬歌》曰：

山间冬至日，闲寂与时增。万物随枯草，人情也似冰。（《万叶集》卷6冬歌）

又比如，近院右大臣在河原大臣逝世之秋，行经宅旁，见红叶之色尚未深透，乃入宅作歌曰：

入门增闲寂，红叶空婆娑。邸宅今无主，叶红也不多。（《万叶集》卷16哀伤歌）

这两首歌的“闲寂”所含的寂寞中，与“哀”的文学思想是相通的，而且将冬之寂、秋之寂，与人生微妙地联系在一起，带上几分哀愁或悲戚的情绪。它与单纯的孤绝感不同，是一种属于精神性的“寂”。

除了上述第一义的表征之外，平安时代物语文学的“闲寂”，还含有表现状态的衰微、衰颓、荒凉和荒废的第二意义。比如《源氏物语》的“帚木卷”中有这样一句“世间还有这样的事：默默无闻，凄凉闲寂（さびしく），蔓草荒烟的蓬门茅舍之中”，句中的さびしく就是表现客观事物的衰颓状态。同时物语中的“闲寂”还带有表现主观落寞、沮丧和无兴的心情的第三意义。又比如《源氏物语》的“新菜”下卷中的“人生于世，即使闲寂（さびしく）寡欢，或遭意外之变，亦应忍耐之”，以哀愁的调子诉说人生兴尽，无奈亦应忍耐的心情，这是一种主观感情的表现。从这里也可以看出“闲寂”的多义性，既有传承“空寂”的部分，又含“空寂”的幽玄美学，向着确立独立意义的自律性方向发展。

上述是“空寂美”和“闲寂美”的源头，到了近古，作为美学正式形成的历史背景是：近古初期日本镰仓时代，建立了以武士阶级的武家政权，史称幕府。但是朝廷在行政和司法方面，仍然拥有权力。实际上是实行公（朝廷）武（武家）的双重政权的政治体制。随着社会关系的激变，贵族更加走向没落，“乱世”的现实危机感更加深化，社会文化充满了“厌世思想”和寻求精神上的解脱。于是宗教，主要是佛教各新宗派广为流行。从净土宗、净土真宗、时宗与日莲宗发展到禅宗。

这种公武双重政权的体制，由于镰仓末期地方武士和农民势力兴起，镰仓政权内讧，统治力量被削弱，并逐渐走向崩溃。在这过程中，朝廷联合地方武士，试图恢复权力集中于宫廷的旧体制，史称“建武中兴”。然而，不到三年，足利尊氏组织地方武士集团，重建武士中央政权，即史称足利幕府，另外拥立了天皇（北朝），与“建武中兴”一派（南朝）对抗，形成南北朝的对立局面。最终以足利尊氏为代表的北朝，在南北朝的

内乱中，最后消灭南朝，建立了统一全国的政权。日本历史进入了室町时代。但是，长期的战乱和人的生灵涂炭造成的积怨，社会的激烈变革，人心的躁动带来了内心生活的不安，末世与无常思想泛滥，造成一股强大的悲观厌世的时代思潮。人们信仰超人力和超自然力的神秘东西的存在，因而在宗教上创立禅宗，确立其否定一切旧“有”而获得新“有”的哲理，以及超越理智分析的“不立文字，以心传心，见性成佛，教在外传”的“悟道”精神，其影响超越宗教领域，而及于整个文化生活的各个方面。人们不仅将禅的思想作为宗教，而且作为文艺美学思想乃至整个文化思想来接受。

在禅宗思想的强烈影响下，文学上产生对传统的反省，深化了宗教信仰和文学的宗教思想内容，从而为下一个时代宗教的世俗化和新的文学、新的美学完全禅宗化打下了思想基础。具体地说，在审美意识方面，由古代以“真实”、“物哀”为主体的审美观，转向这一时期以“空寂”的幽玄、“闲寂”的风雅为主体的审美观。“空寂”和“闲寂”的美学理念渗透到日本艺术生活和精神生活的各个层面。

“空寂”与“闲寂”两者从混同到完全分离，在美的性格上就存在细微的差异。“空寂”以幽玄作为基调，充满苦恼之情，更具情绪性，多用在生活艺术上。“闲寂”以风雅作为基调，充满寂寥之情，更具情调性，多用在表现艺术上。

近古前期镰仓时代的文学，一方面反映了没落的贵族的感伤情调，和对现实社会的不满情绪，充满了厌世的无常观。其代表作品有藤原俊成及其子定家编纂的《新古今和歌集》和诸多歌学论，以及鸭长明的《方丈记》、吉田兼好的《徒然草》等随笔，它们虽多少仍贯穿着上代的审美情趣，但也充满无常的美学思想，开始探求新的美学精神。比如俊成、定家首创“幽

玄”与“有心”；鸭长明、兼好就给美一个新的定位，鸭长明在《方丈记》提出：“以管弦、花月为友”之闲居情愫；兼好在《徒然草》进一步明确地提出“和歌之巧，管弦之妙，幽玄之道”，增加了“空寂”的幽玄美的新要素。另一方面，这时期的文学展现了新兴武士阶级在与没落贵族阶级的斗争中成长的思想感情。其代表作有《保元物语》、《平治物语》、《源平盛衰记》和《平家物语》等。这类战记文学具有作为非幽玄要素的质实刚健的性格，同时又充满了佛教无常观的幽玄文学思想和美学思想。

就近古室町时代的“空寂”的幽玄美来说，最具代表性的是，室町时代正彻的歌学论和世阿弥的能乐论。正彻直接继承定家歌学的幽玄思想，在歌论集《正彻物语》中以幽玄作为咏歌的最高理想，以禅的精神深化了藤原俊成、定家的“幽玄”和“有心”的理论。他在书中写道：“幽玄者，人人内心应有，进而用词表达出来，心里应有鲜明的理解，只把漂泊之体称作幽玄体。”他强调了幽玄的“有心”，也就是引进了禅的“无中万般有”的精神，不仅在于人“有心”，连自然也“有心”化，幽玄就带有一种异端的飘渺感，一种无边无际的心灵宇宙。幽玄与余情、空寂诸多因素的联系，逐渐形成了以幽玄为中心的象征的“空寂”美学理念。这种美学理念成为古代浪漫的“物哀”美学理念，向近古象征的“空寂”幽玄美学理念转变的重要契机。

从这一近古美学的发展轨迹可见，当时用古代贵族阶级的写实的“真实”、浪漫的“物哀”作为审美的价值取向，已经不能充分反映这个时代的思想情绪。当时主流的社会生活是以新兴佛教为媒介，在幽玄与非幽玄的对立中，带来开展新的“空寂”和新的“闲寂”的审美机运，逐渐从古代的写实的“真实”、浪漫的“物哀”的美学，转向象征的“空寂”和“闲寂”的美

学，从而显现近古日本美学的特色。“空寂”和“闲寂”就是在这样深刻的背景下，逐渐分化而先后形成各具独特象征含义的幽玄美学和风雅美学。

这样，象征的“空寂”和“闲寂”拥有各自独特的美学内容，但作为美理念，其共同点主要是在精神方面起主导作用，并以其精神内涵作为其特征而得到强调。同时，这种独具个性的精神美，在不同历史阶段又呈现出种种的表现，而且其文化空间不仅限于文学、艺术和美学，还关系到宗教、道德、思维模式、生活感情等各个领域。其跨越的时间，也不仅限于近古，还超越时代而渗润到近现代，与“真实”、“物哀”一起成为日本传统美学的主流。这种美学的深层，更具超时代的文化意义。

“闲寂”的“风雅美”作为美学，经由西行、宗祇，最后由芭蕉而完成，并走向自觉与成熟。从这时开始，“闲寂”才与“空寂”处在不同的精神相位，“闲寂”所包含的内容比“空寂”更为广泛，更为丰富。从“空寂”到“闲寂”的飞跃，是日本美学史的新开展。

冈崎义惠概括地说：“空寂茶作为茶道一种样式，承认其为‘空寂’的领域，它成为代表茶道的。‘闲寂’作为俳谐一种样式表现，压倒了其他种种样式的特征，终于代表俳谐道，占据其位置，两者有类似性。在茶道方面，比起‘闲寂’来，‘空寂’占主位。在俳谐方面，比起‘空寂’来，更多表现‘闲寂’。但仔细考察，‘闲寂’与‘空寂’是密切关联的。这样，那就显现出其缝接美与宗教、联结生活与艺术的日本精神的一面，永远地流传下去。”①



① 冈崎义惠《美的传统》，第212~213页，弘文堂书房1941年版。

第二节　空寂的幽玄美

“空寂”的幽玄美成为日本的独立美学体系的一环，是始于近古室町时代前期，当时贵族文学已一蹶不振，只做了一些对古典著作的抄写、整理和注释的工作。武士文学较有价值的为数也不多，《太平记》是例外的存在。而当时文艺最大成就的，一是禅僧的五山文学的兴盛，一是完成了能乐和狂言两个新剧种。能乐内容多是历史故事、传说、武士和高僧的颂歌等，也有揭露社会矛盾的。狂言则多是讽刺和批判统治阶级人物，揭露当时社会的丑恶现象。观众对象，前者以武士为主，后者以庶民居多。这时期对推动新的美学发展起着重大作用的，是世阿弥的以“空寂”为中心的幽玄论的创造与发展。

这一时期，禅宗为武士阶级所欢迎，得到权力的保护而获得重大的发展。文学艺术出现上述情况，是与禅宗的世俗化成为时代思潮中心分不开的。禅宗提倡“难行”、“自力”和“悟道”。禅僧悟道的同时，更热中于通过禅接触文化，尤其是文学艺术。从这个意义上说，禅宗的世俗化，普及的不仅是宗教的、文化的禅，而且是文学的禅、美学的禅。也就是说，禅的思想，不仅作为宗教，而且作为文学美学思想来接受。正如加藤周一指出的：“镰仓以后的禅宗，一方面其寺院同政治权力结合，另一方面其思想成为文学，成为绘画，终于成为一种美的生活模式，并化为独特的美的价值。室町时代的文化，不是有禅宗的影响，而是禅宗成了室町时代的文化。也就是说，以宗教的禅的政治化和美学化为内容的世俗化。什么东西推进了这种世俗化呢？恐怕只能是持续于日本人的意识深层的——

尽管是镰仓佛教——此岸性、世俗性的土著世界观吧。"① .可以说,禅宗的世俗化必然对促进日本近古室町时代的文学美学思想,尤其是室町时代的幽玄的空寂文学美学思想的形成与发展产生重大的影响。

根据铃木大拙解释,禅宗以"悟"为目的,悟的体验是需要超越理智分析的神秘存在。任何艺术中都充满神秘,也就是"神韵"、"气韵"和"妙"。艺术家把握住它们,就达到了悟境。"悟"是带神秘色彩,当"悟"作为艺术来表现时就产生"幽玄"。②。

"幽玄"是这个时期美学的最高理念。它在日本文学艺术中又是与日本空寂的美意识相通相融的。空寂文学意识和美学意识,发展到近古与禅宗精神发生深刻的联系,形成空寂的美学,就含有禅的幽玄思想的丰富内涵,从而更具象征性和神秘性。

"幽玄"一词最早出自中国唐代骆宾王的"委性命兮幽玄,任物理兮推迁"(《萤火赋》)句,其后包括佛法在内的一些文献典籍,也常采用这个词,以示幽微、玄妙之意。比如《老子经》解释:"幽玄"是"玄之又玄"之意。这里说明其本质特征是含蓄,富有宗教、哲学上的无量深奥、不易无尽之妙趣。"幽玄"这个词传至日本,最早见诸于佛典,比如平安时代初期最澄的《一心金刚戒体决》之"得诸法幽玄之妙",空海的《槃若心经秘键》之"独空毕竟理,义用最幽玄"等,但他们都是强调佛法的深奥之意。而最早作为文艺用语的,是出现在纪淑望《古今和歌集》汉文序上,以"兴入幽玄"示和歌之风韵、雅趣。在藤原

① 《日本文学史序说》(上),《加藤周一著作集》第4卷,第348~349页,平凡社1980年版。
② 《禅与日本文化》(中译本),第148~149页,三联书店1989年版。

宗兼评《续千字文》时论说的“《续千字文》人为美谈，加之术艺极幽玄，诗情效元白”，首次将“幽玄”引进诗论，同时与中唐诗人元稹、白居易的诗情联系，强调了艺术的最高理想是“幽玄”。

古代壬生忠岑的《和歌体十种》提出“是体词标一片，义笼万端”，并注释为“高情体”，即以“幽玄”作为一种余情风体，并解说道：“此体，词虽凡流义入幽玄，诸歌之为上科也。”他第一次提出了“义入幽玄”。这里的“义”，是指情趣，即歌心之意。其本质是达到高洁幽远之境。

藤原宗忠的《作文大体》进一步明确地提出“余情幽玄体”的美学理念，开始赋予某种超现实的余情美的意味。藤原基俊进一步从幽玄、妖艳、壮美（たけたかし）三方面来考察，在赛歌判词中屡屡提出“言隔凡流而入幽玄，实应为上科”；“词虽拟古质之体，义似通幽玄之境”等，赋予幽玄深邃和悠远的余情意味，幽玄便与余情开始接近，使之情趣化。其后日本歌论、歌学不断地引入“幽玄”，作为和歌的审美价值取向。

至近古镰仓时代，鸭长明在歌论中特别强调“余情”，并试图整合“余情”与“幽玄”的关系，他围绕“幽玄”与“余情”的问题写道：

> 所谓幽玄之体，首先不应听其名就困惑三分。结果应是不在言中的余情，不在姿中的风韵。（《无名抄》）

他还明确地写道：

> 幽玄体不外是意在言外，情溢形表，只要“心”、“词”极艳，则其体自得。（《无名抄》）

于是他把“幽玄”当做是“只是语言难以表达的余情”，即“幽玄”就是“余情”，从而将“幽玄”的重点放在“余情”上，即将深远微妙的含蓄性深化为“余情”，“余情”与“幽玄”发生了直接的联系，更加深化了“空寂幽玄”的纯粹精神性的美。这说明此时期日本歌学已引进中国诗学的幽玄美学，融合日本审美传统的“余情”，并开始加以消化和再创造，形成余情的幽玄美。

藤原俊成的《古来风体抄》，从宗教意识出发，通过从《万叶集》到《词花和歌集》的歌风变迁的考察，承认幽玄作为近古美学的存在，虽然未见他在理论上对幽玄发表过系统的自觉主张，但他综合了基俊的幽玄、妖艳、壮美三体，正式将和歌的“空寂”思想称作“幽玄”，同时定“余情幽玄”为歌风的标准之一。在他的赛歌判词中，出现将幽玄作为美学理念的例子，主要有三例：一是评藤原隆季以《花》为题的歌，评语说：“风体幽玄，词义非凡俗。”二是评藤原实定题为《旅宿阵雨》的歌“写出空寂，可曰恋都之姿，已入幽玄之境”。三是评中纳言君的《古乡候鸟》，说：“词存古风，兴入幽玄。”俊成所举的三例幽玄，比起上述歌论中的幽玄的含义更为广泛，它包含了寂寥、孤独、怀旧和恋慕之意。这种场合，几种复杂的感情或情调的结合，创造出一种甚深的微妙的意境，也就是达到“幽玄之境”。所以他主张“以心为本，来取舍词”。尽管如此，从整体来说，他的赛歌判词，则是以“艳”和“优”居多，“幽玄”甚少。可以说，在俊成的阶段，幽玄的空寂意识只是处在萌芽期。尽管如此，其美学观已将古来的恬淡内省的“余情”，位移为抽象的、形而上的“幽玄”，对于近古具有象征性质的幽玄美学的展开，产生了不可估量的影响作用。

藤原定家继承其父俊成的主张，在《每月抄》中将幽玄体列在十体之首，并且进一步将幽玄与有心相连，作为其基本范畴，提出“有心论”，强调“心·词二者，如鸟之左右翅”，但“以心为先”，而且对古典的词进行主体的选择时，“心需求新”，而为了求得“心新”，就必须彻底修炼词。“心”与寂寥、孤独、忧郁诸感情的空寂幽玄性相通。也就是说，重视空寂的意境，追求余情，带有象征性的意味。他的《新古今和歌集》将“行云体”、“回雪体”称作“幽玄中的余情”的歌体，乃至在《九州问答》、《筑波问答》中进一步强调：“连歌者，入幽玄之境，上乘也”；“总之，首先要入幽玄之境”，集中地反映出这种幽玄的精神主义和象征主义的倾向。“有心”的“幽玄美”成为其歌论中最重要的、最本质的美学特征。

正彻在定家论说的基础上，通过幽玄，产生“有心”观念，创造了一个“以心传心”的超现实的象征美。在《正彻物语》一书引定家所述，进一步说明：

幽玄体者，在“词”、“心”皆表露幽玄。如果将“行云回雪”称作幽玄体，那么“云浮空，风飘雪”的风情也应称作幽玄体吧。

正彻在书中引用其《草根集》的歌“夜梦魔花开又谢，山峰白云飘彩霞”之后，进一步作了如下的解说：

这是一首幽玄体的歌。所谓幽玄，就是心中去来表露于言词的东西。薄云笼罩着月亮，秋露洒落在山间的红叶上，别具一番风情，而这种风情，便是幽玄之姿。幽玄，恐怕是难以言状的，是要用心来领略的。

在这里,幽玄之姿,有如笼罩着薄云的月亮、洒落秋露的红叶的风情,它是由朦胧和余情两大因素构成,难以用言词表达,而须心领神会的。

值得注意的是:正彻继承传统的“物哀美”,将“余情”与“幽玄”做出微妙的区别,他说:

> 幽玄体之事,应是居其中而理解之。听闻许多人说,幽玄之事,只是余情之体,而不是更幽玄。(中略)不应将任何事都说成是幽玄体。若说是幽玄体,就必须明确地完全思考其“词”与“心”。若说行云回雪是幽玄体,就应将天空的叆叇烟云、随风飘雪的风情也称为幽玄体。然而,只是“飘白”之体,也可称为幽玄体吗?(《正彻物语》)

如何整合“幽玄”与“余情”两者的关系,是审视“空寂”美学的一个重要问题,正彻似乎仍未用文字表达出他所理想的“幽玄体”的全部内涵。藤原良基(二条良基)、心敬继承上述诸家的美学思想,从无常观出发,积极地提倡连歌也应有余情,主张连歌吸纳歌论中的幽玄美学,说:

> 连歌不继前念后念,盛衰喜忧之界乃渐次并行推移,无异于浮世之状况。刚觉昨日事,今却已逝去。刚觉是春天,今却已秋临。刚觉花盛时,今却已推移到红叶尽染。如此,大概也没有飞花落叶的观念。(《筑波问答》)

值得重视的是,良基赋予幽玄美更多的优艳内涵,写道:



以优雅的幽玄为先。即使是雪月花之景物，懦怯乃无用之事。(《九州问答》)

同时，他积极主张幽玄在于倾心风情，即以情趣性的浪漫为基调。他强调：

连歌倾心于风情，自身应成为幽玄。(《知连抄》)

这说明良基的基本论点是：有余情才能有幽玄，将幽玄与余情紧密联系，两者不可分割。这样，幽玄就是一种优艳的美，一种官能性的美，具有唯美主义的美学性格。其"连歌以入幽玄之境为上"的观点，影响及于整个连歌的世界。

心敬更进一步在理论上深化幽玄美学，他在《心敬僧都庭训》中说：

"有心"是最重要的。经常看到飞花落叶，观赏草木上的露珠，也能悟到此世如梦似幻的心，令举止优雅，让心停留在幽玄上。

在《私语》中更明晰地阐述道：

此道乃以无常的述怀作为心语之种，对应哀之心深，则一切鬼神壮士的心都会柔和下来，也能化解无常世间的拒斥。

从幽玄美这一发展轨迹来看，这种以"有心"为中核的幽玄，含有古来美理念的"哀"的要素，然而，这个"哀"在于"心

深”。“心深”，感动才能深，其与“哀”的联系，是要将“哀”深化为余情，经过内省而形成“哀之心深”，乃至超越“词”的余情性，以为“心浅的人不能达到此道”(《私语》)，全然耽于“心”的世界中寻求美，达到“无”的自觉，进入幽微而玄妙的无限表象性的美学境地。这与当时佛教思想“无念无想”，特别是禅宗思想“无中万般有”的悟境表象性是息息相通的。

由此可见，幽玄美学更明显地深深扎根于“哀”的无常观的土壤上，并将这种美学精神更深地引向“不易常住”的内面世界，乃至轻“词”重“心”，“以心传心”，深化“余情”的内面性，使之更接近恬淡的“空寂”。也就是说，通过精神的炼狱，强化宗教性的枯淡的“空寂”情调性、无常的意识性，进一步升华作为纯粹精神性的“幽玄美”，从而确立幽玄美学在连歌中的最高地位。

总括来说，这个时期确立了“空寂幽玄”的美学体系。可以说，文艺上的幽玄美学，本质上是无常观的美学，是纯粹精神性的美学。

以上歌学提倡的“空寂幽玄”美学，经由世阿弥之手引进能乐论，发展到自觉的阶段，“幽玄”便成为近古艺术理论的基本概念，从而将幽玄美推向近古美学的中心位置，并使之具有独自的美学意义。世阿弥的能乐论著《风姿花传》、《花镜》、《至花道》等首先主张：

> 优秀的能乐典据精当，风体新颖，眼目鲜明，以全体富于幽玄之旨趣者为一等。

世阿弥将能乐的艺术思想和美学思想，定位在“幽玄的花风”上，他在《能作书》中写道：

能的风曲，古体，当代时时变化。……但离不开幽玄的花风。

为此，他首先强调要达到"幽玄"，就必须"有心"，并且进一步将禅的"心性"说引进能乐论，有意识地将"有心"与"空寂"、"幽玄"更紧密地联系在一起，提高"空寂"与"幽玄"在文艺和美学上的理念性的价值。其次，他的能乐论的中心思想是：舞台艺术效果的最高理想是"花"。花是什么呢？他说："花"的基本点就是：

秘，是花；公开就不是花。(《风姿花传》第六，《花修篇》)

观之有趣，乃应是花也。

如此，所谓花，并非他物。极尽语言，找到秘诀，领悟到珍奇，此乃是花也。(《风姿花传》第七，《另纸口传》)

世阿弥将"花"的美学引进能乐论，强调花、情趣、珍奇三者同样是"心"，"花"就是"心"，表明"花"是本位，是"幽玄"最印象性的特征。为此他引用了禅宗六祖慧能的偈语"心地含诸神，普两悉皆萌，顿悟华情已，菩提果自成"，来强调"能乐的演员必须对万事都用心揣摩"，主张能乐的演员表演主要动"心"才有"幽玄"。而观赏能乐，在行者用"心"，外行者用眼来观赏。也就是说，他将"花"导入了"幽玄"的中核，重视"花"的风情，并以"此道，仅'花'乃能乐之生命"(《风姿花传》第三，《问答条条》)，"以幽玄的花种作为本风"(《能作书》)，从而确立了能乐的美学基础。西田正好说："发现和主张'花'，是猿

乐能的美学的一大跃进，是划时期的大事。"①

世阿弥主张："花"、"心"是其"幽玄"美学思想形成的重要前提，但他并没有将此与"物"绝对对立，而且强调了在"状物"上下工夫。他认为如果应该强的地方，而想将它演得幽玄，却"状物"不够，这也决不是幽玄，而是"弱"。由于演员错误地认为所谓"幽玄"与"强"是离开模写对象而独立存在的东西，因而分辨不清。其实，两者都是内在于对象之中的东西。那么，幽玄的"状物"，自成幽玄；强的"状物"，也自然强。但如在演出时不考虑这种区别，只是一味想演得幽玄，而不注意去"状物"，那就不可能做到"态似"。也就是说，世阿弥适调了"心"与"物"的对立而达到融合，使神与形达到完美的统一。世阿弥将它称为"物真似"，即所谓"先能其物成，去能其态似"（《花镜》），以达到"物我一如"。这样，"幽玄"根源于"心"，又立足于"状物"。如果忽视"心"，不可能求得神似；如果脱离"状物"，也就只会剩下形骸。所以"幽玄"就存在两者的统一之中。

同样，他主张的"无"，不是针对"有"来说的"无"，即也并没有与"有"对立，相反地是在扬弃其对立之处而成立的。他将《槃若心经》中的"色即是空，空即是色"的思想引进能乐论，强调："在诸道艺中，有色·空二者。"在这里，"色·空"与"有·无"两组概念不可分割，超越于对立而存在，其意义是相通的。但是，"空"优位于"色"，"无"优位于"有"，是作为超越于"空·色"的"绝对空"，超越于"有·无"的"绝对无"，来确立其能艺美的极致。

总括地说，世阿弥的能乐美学，发端于"物真似"，经过

① 西田正好《日本之美》，第103页，创元社1970年版。

"花"而创造了幽玄美,是继承古代的"真实"和"哀"的美的传统,并将"物哀"余情化,形成一种"余情美",最后抽象化,发展到了"空寂"的"无"的美学。西尾实说:世阿弥的美学,"可以说,这是绝于幽玄的幽玄的极致"。①

继承世阿弥的"幽玄"能乐论的重要人物,是金春禅竹。但是,禅竹的能乐论比起世阿弥的能乐论来,更深受禅宗思想的影响,也就是具有更深的宗教性。他用佛教哲理来把握幽玄,用禅宗思想来修饰艺境。他的"幽玄论"比起世阿弥的"幽玄论"来,更进一步深刻而全面地在诸法实相的框架内构建幽玄美学,使"幽玄"更具精神性和主观性。首先,禅竹认为"花"与"实"相比,"实"更重要。什么是"实"?他说:

> 此风或态不成熟,然在花方面,心乃实也。犹如其心有余而言不足。(《歌舞髓脑记》)

禅竹又说:

> 立位定悬,调查置段此道之镜,磨玉饰花以余情幽玄为本。(《拾玉得花》)
>
> 以心为种,花也繁荣。(《五音三曲集》)

事实上。禅竹的能乐论的基础是将"花"与"实"的对立,也是统一在"心"中,而以"心深姿幽玄"即余情幽玄为本。所以他说:

---

① 西尾实《世阿弥》,《岩波讲座·日本文学史》第4卷,第38页,岩波书店1968年版。

心深姿幽玄，又朦胧的姿更合幽玄。（《歌舞髓脑记》）

风情只是曲的姿。姿幽玄应将上果作为风情的风姿。（《五音三曲集》）

从这两个对“幽玄”论述的例子，就可以看出禅竹对幽玄的解释，与其说接近“花”，不如说更多地靠近“实”，即轻视现象而重实在，更重内部的生命。而且他在《六轮一露记》中，论及能乐成为歌舞一体时，指出其相就是舞艺深邃的要领，即使抛弃，其相也要连续，这是舞之生命，也是产生万物之干。这也就是“幽玄”之根源也。可以说，他没有将“幽玄”仅仅理解为技巧，而且还理解为表现观念，是能乐的生命之源，以追求艺术的本质的深度。

因此，禅竹将“幽玄”分为五大类：第一，心词幽玄曲味；第二，行云回雪曲味；第三，见样曲味；第四，远白体曲味；第五，有心体曲味。从这分类论来说，禅竹是从本体论来强调“心深而真，就是幽玄”，而“幽玄之中，余情犹胜”。为了求得“心深”，就必然苦行求心，进一步密切与宗教的联系，以此挖掘更多内面性的东西。

禅竹还阐明“幽玄”美学思想与禅的思想联系的深刻性。他说：

窃思练道，天地阴阳、日月星宿、神祇、佛法、人王之道，乃至所有人所作的事，若不是不具备佛性，这又是幽玄之境。如此看来，不知佛性者乃凡夫，不知幽玄体之境者，乃属卑俗，而登不上高位也。（《三轮九品》）

最后他干脆主张“鬼神也是幽玄，不知真正的鬼神之道时，如野狸变成的妖精，就不知幽玄之道”，可谓达到禅的融通无碍的悟境，从而将“幽玄”涂上一层浓厚的宗教的神秘色彩。所以他以为能乐表演者要超越俗身，参禅苦行修炼，进入“灭我为无”之境，才能活现“幽玄”的风姿。禅竹的“幽玄”思想，经过宗教体验的纯化与超越，在很大程度上由佛教思想特别是禅的哲学思想转化为艺术理念，也成为一种独特的佛性美学精神、禅性美学精神。

以定家的和歌、心敬的连歌、世阿弥的能乐的美学论为中心，构建了近古的美学谱系。西田正好就幽玄美的本质和发展这样写道：“‘余情’本身显示着意向‘词’背里的某种形而上的冒险性，它本来就是以绝语言的无相无姿的纯粹精神性、超越的飞跃性为特征的。从这个意义上说，‘余情’的深层又自然地具备‘幽’而‘玄’的显著的特征，乃至酿成一种难尽于笔端的唯心的美。在所谓语言表象的背里，‘心’逐渐脱离‘词’而构筑起纯粹的精神美。在其没象的心灵深层里，就明显地带有幽微、玄妙之趣，将其独自‘幽玄’的神妙情调发挥到了极致。这也决非不可思议的事。毋宁说，在深化‘余情’的过程中，就必然存在与‘幽玄’相通的东西。换句话说，‘余情’使传统的‘哀’达至‘幽玄’，使古代的美提高到中世的美，起到了决定性的媒介作用。”也就是说，“在日本美的历史谱系中，‘幽玄’首先是经过‘哀’之后，进一步通过内省深化‘余情’而产生的”，[1] 从而正式确立“空寂幽玄美”作为近古的美学主体构成的一部分而存在。“幽玄”便成为继“真实”、“物哀”之后经第三个主要的日本美学理念。

---

① 西田正好《日本之美》，第73～74、85页，创元社1970年版。

第三节　闲寂的风雅美

正如本章第一节所述，"闲寂"与"空寂"原初是颇具类缘性，其含义是混同的。两者分离，"闲寂"作为美理念而独立存在，是经由西行、慈圆、宗祇的努力，最后由芭蕉完成的。

"闲寂"结构的重层性的基本特征：一是由"物"的颓废而带来的不悦和寂寞感，与空寂的"无"有着某些血缘的联系；二是以"物"为基础酿造出来的雅趣，甚至产生感兴并沉溺于其中。也就是说，"空寂"几乎完全排除"物"的世界，"物"灭而产生枯淡空寂之情趣，是建立在"无一物之趣"的"无"的美学基础上的。"闲寂"在美学思想上，虽然包含"空寂"拒绝"物"的枯淡的内容，但它不像"空寂"那样完全排除"物"的世界，在意味精神寂寥、寂寞、闲寂、幽寂、幽静等五义的同时，也意味抚慰空虚精神而产生的逸乐之感兴，兼有由"物"本身而引发的。具体地说，"物"者就是自然，在旅行中"归入自然"，带有某种程度享乐性的兴味，其风情更为复杂和多彩。

就近古的"闲寂"来说，它从"空寂"分离出来，形成以风雅美为基调的审美理念，在时间上说，比"空寂"的幽玄美学理念的形成晚些。"闲寂"的含义从眷恋人情的寂寞感开始，逐渐脱离人的感情的单一范畴，到受自然景象诱发而产生的忧郁情绪。西行、宗祇、芭蕉就并称为"三大旅行诗人"。旅行接触自然，与自然共呼吸，移入美的感情。这样，自然之旅，不仅成为其文学创作的源泉，也成为其发现美的存在的力量。当然，他们三人旅行的性格和意义是不同的，"在西行来说，旅行的直接动机和目的，概言之，多是修业佛道和法义等信仰上的理

由，很少是纯粹旅行为目的的。同样，在宗祇来说，也不是为旅行而旅行。宗衹的旅行是为逃避应仁以后都城之乱，用今天的话来说，是近于疏散的意味"；"相反，芭蕉的旅行是志向于旅行本身，是以旅为道的。"① 因此，他们是通过旅行的孤独体验而产生的一种"闲寂感"，与"自然为友"的性格以及由此而产生的"闲寂美"是存在某种差异性的。

首先，是西行，随之还有慈圆巧妙而成功地将"闲寂"形象化。他们两人的共同点是：对自然的情爱非常强烈，而且信赖自然的命运，从自然中发现心性，并将自然物融进自己的心境，使两者合一。也就是说，他们以自然为契机，接触人的"闲寂"之心。他们所追求的闲寂所含有的寂寞感，已经脱离万叶时代那种单纯表现眷恋人情上的寂寞感，开始转向偏于由大自然诱发而产生的忧郁感。这种"闲寂"的自然景趣，西行在咏月歌里表现尤为突出。他的一首歌曰：抬头望明月，月光悲戚戚。心境顿凄切，枯野芒草寂。这首歌进一步说明，歌人不仅从表面来看枯野、明月的自然现象，而且感受到内面存在着一个由枯野、明月所象征的"心"，即"月之寂"的"心性"。也就是说，照射枯野的秋月，使人在心灵上受到"月之寂"的"心寂"色调的感染，顿然生起一股寂寞忧郁之情，这种感受在不言中，这样就会从"月之寂"的"心性"中发现一种闲寂的哀的情趣。闲寂也就逐渐脱离纯粹的生活感情而转向自然，并净化为表达对自然的空漠般的哀的情调。可谓是"心深哀多"。这种闲寂的感情，主要由自然景趣诱发而产生，进而作为存在于自然形象之中的情调而被传承下来。

喜海曾经记录过西行这样一段话：

① 草薙正夫《幽玄美的美学》，第181～182页，que书房1980年版。

> 西行法师常来晤谈，说我咏的歌完全异乎寻常。虽是寄兴于花、杜鹃、月、雪，以及自然万物，但是我大多把这些耳闻目睹的东西看成是虚妄的。而且所咏的歌都不是真言(まこと)的。尽管咏的是花，但实际上并不觉得它是花；尽管咏月，实际上也不认为它是月。只是当席尽兴去吟诵罢了。像一道彩虹悬挂在虚空，五彩缤纷，又似日光当空辉照，万丈光芒。然而，虚空本来是无光又是无色的，然而却没有留下一丝痕迹。这种歌就是如来的真正的形象。(《明惠传》)

正如藤田德太郎指出的："西行将自然物象融入自己的心境之中。有时，自己接近自然，融解其中。两者之间，作为实质，存在距离是当然的，但作为作者的心情，已经达到完全合一的情绪。"①

西行以自然为契机，触及人情的"闲寂"。他将自然化为自己的心情，又从那里再现自然，即自然顺随人，人也顺随自然，人与自然浑然，进入"灭我为无"最高境界。这样他的歌的闲寂与自然的萧条景象相契合，其中就寄托了人的索寞之哀情。

以慈圆的歌为例："哀怜闲寂风潇潇，杉柏林间急猿鸟"，他在歌中以风为对象所表现的状态，表露了自己强烈而缠绵的寂寞情趣，即歌人由面对四季的自然风物的寂寞而引发出歌人本人的忧郁寂寥之感。

这种"闲寂"的形象化与当时的社会文化背景是分不开



① 藤田德太郎《日本文学之传统》，第123页，文圆社1940年版。

的。如上所述，从古代至近古的历史转折，过多的人事争斗，社会缺乏人间的爱，人们企图从静寂枯淡的自然中寻找这种自然的闲寂，以获得心灵的寄托和精神的慰藉。所以，在“闲寂”的谱系中，“闲寂”的自然形象其自身就含有悲凉的情趣，它是与人生的哀愁和悲苦之情融为一体的，其“闲寂”的思想内容就更有深度。

到了近古后期江户时代，经俳圣芭蕉的努力，“闲寂”首先从以人为对象位移到以自然为对象；其次，闲寂大多移入自然之中，但重点不放在“物”而放在“心”的表现。然而他仍强调“松之事习松，竹之事习竹”（《红册子》）。这里所谓“习”，就是“入物”，即入松得松之心，入竹得竹之心。这样通过入物得物之心，把握物的本情，达到物心一如、物我一如，才能达到“诚”之境，才能以“诚”之心来把握“物”的本情。在俳句来说，“本情”就是风雅之寂。从此“闲寂”开始渐次脱离人的生活的单一范畴，比起空寂来，更偏于受自然物象而诱发出的寂寥感和忧郁感。“闲寂美”的思想接近风雅的美学世界。芭蕉最终完全确立“闲寂”风雅美学的重要标识，就是他在《虚栗·跋》中所表达的论点：

> 李杜尝心酒，寒山啜法粥。缘此，其句见遥闻远。
>
> “闲寂”与“风雅”之非同寻常者，乃寻访西行之山家，捡他人所不拾之虫蛀栗子也。

在这里，芭蕉肯定李白、杜甫的诗心、汉诗的幽深高远，以及西行的“闲寂”美学思想的同时，明确提出俳句美学的精髓是“闲寂与风雅”，并说明这是俳句所追求的“捡他人所不拾之虫蛀栗子”，即他人难以达到的最高艺术美的境界。

芭蕉在许多俳文或句作中，反复出现"风雅道同"（《伊势纪行·跋》）、"献身风雅之道"（《续原·跋》）、"寂寞虚空"（《诣高野》）、"闲寂风雅之心"（《纸衾记》）、"目尽佳景，口吟风雅"（《洒落堂记》）、"风雅胜于他处"（《芭蕉庵十三夜记》）等有关文句，特别是在《忘梅·序》、《许六离别词》中，他对这一"闲寂"的风雅美学作了进一步的论述：

> 和歌之风情，由定家、西行更新，连歌制定有应安格式。俳句终至百年，其真正繁盛，不过十余载。（《忘梅·序》）
>
> 其人有才气，好画，爱风雅。余试问之："何以好画？"答曰："因好风雅。""何以好风雅？""因为爱画。"其学者二，其用者一。常言道："君子耻于多能"，德行有二用一，令人钦佩。以画拜余为师，余教之风雅，收为弟子。师之画精神深邃、笔端妙趣，挥洒自如，其幽远处，余未曾见。余之风雅，如夏炉冬扇，逆众而无所用。惟有释阿（藤原俊成——引者注）、西行之词，四处流传，徒然戏言，多哀情趣。后鸟羽上皇赐书亦云："二人之歌有真实有哀情。"缘此，余乃借御言为动力，走着一条艰难的小道，但愿不失初衷。犹如南山大师于书道中之所见："不求古人之迹，惟求古人之所求"，风雅亦与此同。（《许六离别词》）

由上述几处引文可见，芭蕉借助定家、西行"有真实有哀情"的风雅之道、古人追求的"有心"诗精神，又借鉴汉诗的老庄思想，吸吮汉诗的"寂"中深蕴的幽深高远因素。正如在致曲水的书简中坦诚的，他"遥探定家的骨，寻西行的筋，乐天洗

肠，杜子入方寸”。芭蕉就是在这样的继承与借鉴中，探索俳句艺术领域的“闲寂”审美情趣，创造了一种特殊的日本美学形态，即以“闲寂”为中心的风雅美学。这里的所谓“风雅”，不是指一般风流文雅之意，而是指日本人的美意识中自然感之美、人物之风情。也就是说，在芭蕉的俳句美学中，自然与人生、艺术与生活融合为一，这是芭蕉人生与艺术体验的结晶，形成芭蕉的“闲寂”的风雅美的基调。俳句风雅的基调：一、花月风流是风雅体；二、谐趣洒落是表现；三、枯淡冷寂是风雅之实，最后一点是中核，是基调中的基调，成为一种不易的艺术表现力。于是，他据此提出著名的论断：“风雅之寂”、“风雅之诚”（又曰“风雅之实”）乃俳句的风骨，也是构建俳句美学理论的基础。

因此，久松潜一评说道：“芭蕉不仅是眺望单纯的自然，而是以凝视自然所得的、本质性的解释，添加于单纯的自然之上。这样，他凝视物象所把握到的东西，就是闲寂。这闲寂就成为他在自然观照上，还有在观察人事上的根本。……

“这样，闲寂就是将表现于力与花以外的感情，抑制于内，而让其在内部活跃起来。即从表面看，似是消极无力的，然而却达到了坚强有力的内部生命的跃动的境地。这个闲寂的境地，不仅在自然上，而且在人的生活上显现出来。芭蕉的‘闲寂’，在通过自然与人生流动之处就有其特征。从对自然的眺望力来说，在宏大的优美中，就有其闲寂。……就芭蕉而言，这种宏大与优美是浑然相融，第一次彻底达到闲寂的境地。”①

所以，芭蕉虽说过“胸中无一物为贵”（《移植芭蕉词》），

① 久松潜一《日本文学评论史》（近世·最近世篇），第247～248页，至文堂1969年版。

"以无友为友，以贫穷为富"(《闭关说》)，追求闲寂的清贫，然而他并没有止于此，他又曾明确表示："惟颇好闲寂，并非隐迹山野"(《幻住庵记》)，"应悟心而归俗"(《三册子》)。也就是说，芭蕉反拨"空寂"的孤高与反俗，有意识地将"闲寂"与"空寂"区别开来，然后调和两者的矛盾，创造一种与"无的美学"不同的"调和的美学"。也可以说，是从"空寂"到"闲寂"的一种进化。

因为当时有的人将"闲寂"和"空寂"作为同义词，将两种不同质的美学思想视为同质的美学思想。为此，芭蕉的大弟子向井去来正面论述芭蕉的"闲寂"的本质时写道：

> 野明曰：句之闲寂为何物。去来曰：闲寂乃句之色也。不是说闲寂之句。比如老人披甲胄驰战场，饰锦绣赴御宴，犹如老年有英姿。既有热闹之句，也有静寂之句。有如守花伴白头。去来先师曰：此乃充分表现出闲寂之色也。(《去来抄》)

这句话虽然有点含蓄，但道出了芭蕉的"闲寂"美学，"既有热闹之句，也有静寂之句"两重结构的性格特征，意指"闲寂"的风趣，既有"饰锦绣赴御宴"之华美，又含"如守花伴白头"之枯淡，既含"空寂"之趣，又超越"空寂"，将两种极端对立的情趣加以整合，达到极妙的调和。这是芭蕉对"闲寂"的风雅美学的发现、自觉与深化。《古池》句正是这种美学思想的具体表现。这是芭蕉在俳句的美学理论上和美学实践上的独创的业绩。

西田正好总括地说："至少，'闲寂'本身以枯淡与华美两极的双重结构为特色的事实是决不能否定的。可以说，通达

将'物'减至'无'的境地,在完全'无一物'的物质窘迫的极限状态下,反而可以寻觅到丰饶的'心'的王国,与中世非感性的'空寂美'连在一起。另一方面,尽可能在'物'本身密切相连的即物式的姿势上,如实朴素地领悟到'物'本身放射出灿烂夺目的现实的美感。恐怕可以极端地说:上代感性的'真实'的物象美,继而构成近世的'闲寂'吧。同时也可以推测,在这个意义上,'闲寂'与作为现实主义的存在美的'真实'和作为精神主义的非存在美的'空寂',毕竟是辩证法扬弃的、概括性的超越主义美学的产物。毫无疑问,能够超越所谓'有'与'无'相对之境,真正站在'绝对无'的立场上,可以将'无'与'有'全部包容在浑然一体之内的、广大无边的、融通无碍的、不据为己有者的美学,才有可能在现实中达到创造'闲寂'之美。"①

作为芭蕉俳论中核的"不易流行论"与"虚实论",也是属于芭蕉美学的范畴,在上章"松尾芭蕉俳论的形成与发展"一节已论及,此节从略。

第四节　空寂·闲寂美扩及广泛文艺领域

近古"空寂的幽玄"和"闲寂的风雅"美学思想的影响,不仅限于文学、戏剧领域,而且及于绘画、空间艺术、茶道等广泛的艺术范畴。

在绘画领域,这种"空寂"的幽玄美体现在用墨色代替色彩制作的水墨画上。日本从镰仓时代由宋僧兰溪传入中国南

① 西田正好《日本之美》,第231页,创元社1970年版。

宋的水墨画。到了室町时代,水墨画超越色彩而颇具含蓄的水墨特质,与这一时代的日本禅文化,特别是五山文学的审美情趣联系起来,融贯了"空寂美"的艺术精神,追求一种恬淡的美,产生了与中国水墨画审美情趣相异的风格,从而创造了自己的水墨画的独自特色,迎来了日本水墨画的全盛期。一位日本学者说:"室町时代日本的水墨画,是以中国南宋、元的水墨画为父,以日本的五山文学为母培育出来的。"

室町时代初期的《图绘宝鉴》载,"至今许多倭僧能画观音像墨画",说明当时禅僧在禅余挥笔作水墨画,起初主要绘制宗师的水墨画像,尤其是释迦、文殊、达摩、布袋的水墨画像最为流行。这是作为悟禅的一种手段。宗师往往还在画上题写一首偈。其后,画水墨释道图形成了一种风气,已不仅用水墨一色描绘人物,而且在保持简素之中,前景画水、竹,背景配以远山,初显水墨山水画的形式。此外,还用水墨绘有《墨兰图》、《墨竹画》,将大自然的兰、竹的简洁灵气作为禅性加以表现出来。

日本引进中国宋、元水墨画,创作了屏风、隔扇装饰用的绘画,比如描写春日神社的《春日权现验记》和《法然上人绘传》,都留下宋、元水墨画的痕迹。同时,在宋禅的新的自然观照的影响下,水墨山水画大为流行,产生了融会中国水墨画技法,又独创了与中国水墨画审美情趣相异的日本风格水墨画。

日本以自然为体的水墨山水画,深藏禅机的风格,是由这一时期的禅僧画师如拙、周文开创,经周文的弟子雪舟完成这一独具日本特色和自我个性的水墨画艺术。雪舟曾专程到过中国寻师,遍历各地,受到中国山川古情的感染和中国水墨画技法的启迪,对他回国后的艺术创作产生了很大的影响。正如雪舟常言:"相随传设色之旨,兼破(泼)墨之法兮。"这里所

说的“设色之旨”，当是“指明画中另一浓墨重彩的工笔画风，但雪舟回国后的作品却从未有类似之作。相反，倒是经常使用任意挥洒所谓破（泼）墨之法，并颇为自得。”① 雪舟以长卷《四季山水图》、《秋冬山水图》、《破墨山水图》而著称，他兼收并蓄，博取众长，采用宋画“破（泼）墨画法”，运用寥寥几笔的淡墨和几道浓墨或浓淡有致的线条，淋漓尽致地将日本四季山水的内在神韵写意性地绘画了出来，富含日本传统风景的抒情风韵，有所发展和创新，使日本水墨画臻于完美的意境，他的画艺也达到了登峰造极。

日本水墨画中还有重要的一个流派，就是“阿弥派”，即能阿弥、艺阿弥、相阿弥祖孙三代，俗称“三阿弥”。他们学习宋元的水墨画，又独创日本水墨画的艺术新天地，突出的有如能阿弥的《三保松原图》，以流畅的线条和空濛的墨块构建自然的图画，它写自然，又超越自然，观想性地传达出一种难以言传的画外之意，充满了“闲寂”的玄机。

整体而言，日本水墨山水画虽然否定色彩，画面似欠色彩，但用润泽的淡墨或光艳的浓墨自由配合，通过简洁的描线和丰富的墨色，达到高度精炼的协调，从中可以发现无限的、多样的色。其最大特色，是画面留有很大的余白。这种余白不是作为简单的“虚”的“无”，而是一种充实的“无”，即用“无心的心”来填补和充实。也就是渗进了强烈的东方式“虚无”的艺术思想。因此不摆脱虚妄之念，不用“无心的心”去感受，是无法感受到其中所蕴含的丰富内容的。比如，绘月往往不描绘月本身，而描绘承受月的光的感觉性的东西，通过月的光之美，来感受没有描绘出来的月之美。又比如画风，风本是无

① 戚印平《日本绘画史》，第117页，中国美术学院出版社2002年版。

色，作为无色的色，在水墨画的画面却存在无限的色。这是因为在柔和的线与色中潜藏着敏锐的禅机，在浓淡墨色之间变幻的色中表现出来，不用“心眼”是感受不到的，也是把握不了它的真髓的。

同样道理，日本水墨画将“心”所捕捉到的对象的真髓，由单纯的线条和淡泊的墨彩表现出来，表面简洁素朴，缺乏色彩，内面却充满多样的丰富的线和色，这是需要用“心眼”才能想象出来，才能发现“无中万般有”的意境。可以说，日本水墨画是通过余白和省笔，浸在空漠的“无”中来创造一种超然物外的艺术力量，从“无”中发现最大的“有”，并由此确定其艺术美的价值，完全体现了日本的“空寂”的美学精神。

一休宗纯作诗一首“若问有心为何物，恰如墨画风涛声”，来解释水墨画的“空寂”与“幽玄”。但日本水墨画描绘风作为无色的色，观赏者用“心眼”来看，却可以感受到存在无限的色，而融进水墨画的心，还可以感受到仿佛可以听见风声，可谓我国清人金冬心所说的，“能画一枝风有声”。也就是说，观赏者对幽玄的水墨画，不是单靠视觉，而且要靠“心眼”，通过“无心的心”才能想象出来。所以日本水墨画虽是由单纯的线和淡泊的墨彩构成，但它不是由观念构筑的抽象画，也不是状物化的抽象画，而是将“心”所捕捉到的对象的神髓，用浓淡的单色之间变幻的色表现出来，将象征具象化。这种融通无碍的“色·空”一如，是需要用“心眼”观赏才能感受到的。

在空间艺术方面，日本庭园艺术受禅文化精神渗润最大的，是禅院“枯山水”庭园。所谓“枯山水”，是石庭的一种俗称，早在平安时代出版的《造庭记》第一次出现“枯山水”的称谓，并且规定枯山水的特定意义是：“在没有池子、没有用水的地方，安置石头造成枯山水。所谓枯山水就是用石头、石子造

成偏僻的山庄，缓慢起伏的山峦，或造成山中的村落等等模样，企图让人生起一种野景的情趣。”到了室町时代，禅宗广为传播后，导入了“空寂”和“幽玄”的艺术精神，才形成一种独立的庭园模式而流行起来，成为日本最具象征性的庭园文化。

枯山水是利用石头、白砂、苔藓作为基本素材，充分发挥其象征性构筑而成的，极端的甚至全部用石头，发挥石头的形状、色泽、硬度、纹理以及其他石的个性，使静止的素材在自然或人工的光照之下，造成动的感觉，幻化出一种抽象的形象。也就是说，枯山水赋予石、白砂、苔藓这些静止的东西以动的感觉，使整体的动与静相配合，以获得抽象化的形象，但在这种抽象化中又有具象化了。比如，在园中置石，石本来是没有生命，没有感情，也不会言语，但通过置石的技巧，却让人感到它拥有强大的生命力，有感情，会说话，甚至会唱歌似的。而且石的微妙起伏，其形与式产生无限的变化，与自然景物的绝妙的调和，可以表现出似真山真水来。尤其是用白砂表现海，即用耙子在白砂上耙理出种种形状，造成汹涌的波涛，或微微的涟漪，乃至平静如镜的水面，表现出一幅幅变幻无穷的象征性的海景。

最具代表性的作品，是著名的龙安寺方丈南庭。作者创作动机的深奥和构思的奇拔，在于他在无一树一草的庭内，将置在其中的石、白砂和苔藓，抽象化为海、岛、林，产生另一种世界，构成了一望无垠的大海、星星点点地散落的小岛、岛上生长着郁郁葱葱的茂密森林。所以龙安寺石庭也称“空庭”，意思是以“空相”即“无相”作为主体。具体地说，以必要的界限，在恰到好处的地方，安置有限的、奇数的、不匀称的石，石底部缀满苔藓，以掩盖其肤浅，表现出“空”即“无”的状态，使人从小空间进入自然的大空间，从有限进入无限，以引出一种

"空寂"和"幽玄"的情趣,这样美的升华和表象化,才能发现自然的真实,收到抽象为丰富境界的艺术效果。美,就在无我之境中。可以说,这是极度象征化的石庭。

禅院枯山水还有另一类是自然风景的石庭,代表作品是大德寺塔头大仙院的枯山水石庭。它是受当时传入的中国唐式新庭园建筑模式"唐山水"的影响,盖不入水,只在庭园东北角置石象征远山,立石象征瀑布,敷狭小的白砂象征急流,下流白砂渐次扩宽,置三块石,象征桥、堰、船。当时的《卧云日件录》就有这样的记载:"建仁瑞岩相逐来,定水庵主携胡饼号(西域饼形状——引者注)唐山水者来,盖不入水之佳饼也。"

这种枯山水是巧妙地利用"西域饼形状"的较小空间,表现了有山有水,有桥、堰、船的无限风光。可以说,枯山水艺术非诉诸感观的美,而是较多地诉诸冥想中的美,精神上的美。这是深受禅宗的浸染,从禅宗冥想的精神构思出来,具有禅的简素、枯高、自然、幽玄、脱俗、静寂和不匀整的性格特征,它将庭园的空间单纯化,以取得异常的艺术效果,并且在禅的"空寂"思想的激发下,无与伦比地表现了"空相"即"无相",成为一种日本特有的象征性石庭艺术。它不仅是一种表现艺术,而且是与真实自然景观相连的幻想世界,也就是一种幻想的艺术。枯山水大大提高了日本庭园艺术文化的内蕴和美学的内涵。

在茶道方面,据文献记载,日本天平元年(729)就经由历次留唐学僧引进了中国茶文化,包括煮茶法、使用茶具样式和吃茶礼仪等,完全以中国书院式茶席作为规范,从茶室设备、装饰、摆设到茶具,无不讲究奢华的排场。流传至室町时代,侍奉将军家的能阿弥及其子孙艺阿弥、相阿弥,俗称"三弥",吸收和消化中国式茶席,吃茶法采取一边品茶,一边欣赏中国

宋元两代名画，且以其作为茶道师兼水墨画师的敏锐目光，专为茶人鉴定名画、名工艺品，并汇编成目录，制定一套上中下的规格和十分复杂的形式，完善了贵族书院式的茶道。

特别是在以“黄金”为审美价值取向的安土桃山时代，在秀吉的倡导下，试图在书院式茶道的基础上，建立以四铺席半的黄金茶室为中心的茶道。他本人一统天下后在接受天皇封关白官位那天，举行茶会，生怕用过的茶具沾染世俗的污秽，便用全套崭新的茶具，且在茶具上镶刻皇室菊花图纹；在茶室壁龛里悬挂中国元画，放置高贵的古铜花瓶，插上大白菊，并展览其名贵的金银茶具。秀吉在巩固其统治地位以后，还举办了一次轰动茶界的北野大茶会，在茶席上使用的全是黄金制的茶具，并展览其收藏的名画和文物，以炫耀他的权力与权威。这与受禅宗思想的引导而产生的“空寂茶”及草庵式茶室形成了鲜明的对照，两者处在矛盾和对立的状态中。

但是在室町时代末期，村田珠光、武野绍鸥已一反书院式茶道，开始摄取禅的美学精神，提倡“空寂茶”，摆脱一切物质上的华美，甘耐“心”的清贫，追求枯淡无一物的意趣，在茶道上使“幽玄”思想达到一个新的境界。后继者南方宗启对绍鸥“空寂茶”的真髓作了这样的说明：

> 绍鸥的“空寂茶”之心，犹如《新古今集》中定家朝臣之歌所说之心。(定家歌曰)“远望无花无红叶，海边草庵笼秋夕。”在这里，花和红叶比喻书院茶室的布局结构。仔细观察，既无花又无红叶，是无一物之境界，惟见海边的草庵。从最初无花、无红叶，到无法居住的草庵，反复眺望，才发现笼罩上秋日夕阳的草庵，比喻草庵是闲寂的居处。这就是所说的茶道的本来精神。(《南坊录》)

也就是说，艳丽的“花与红叶”到了枯尽之时，悠然产生一种“空寂”的枯淡美，一种“无相的风情和诗趣，由此诱导茶人的心进入“无念无想”禅的境地，可谓立于“无一物的境界”，就是“茶的本心”，就是“空寂”的幽玄美。绍鸥的遗偈也写道：“知量茶味兴禅味，吸尽松风不意尘”，这说明他透彻地阐明茶、禅的辩证关系，即不仅借助禅的精神培育茶道“空寂”的幽趣，也通过茶道的精进，深化对禅法的体悟。可谓“茶味兴禅味”，“禅味兴茶味”，达到“茶禅一味”的初步自觉。

千利休承传和发展珠光、绍鸥的“空寂茶”，明确以“空寂”作为茶道的基本精神，创造了草庵式的茶道，并进一步提出的“空寂”是以“贫困”作为根底，“贫困”则是空寂的本质构成。所谓“贫困”，是指不随世俗，诸如财富、权力、名誉等等，企图从“贫困”中感受一种超现实的存在。因此他强调“空寂茶”不能为“物”所囚，必须以“心”征服“物”。

所以千利休提倡的草庵式“空寂茶”，强调去掉一切人为的装饰，追求简素的情趣。这在迄今的追求豪华的书院式茶室是不可能实现的。于是，千利休首先改革作为“物”之茶具，南坊宗启的茶道书《南坊录》开宗明义写道：“茶事以禅道为宗”。根据他的记载，利休认为：

> 禅茶之器物，非美器，非珍器，非宝器，非旧器。而是以虚空清净之一心作为器。以此一心清净作为器，就是禅机之茶也。

也就是说，千利休嫌茶道器物之华美，而乐于清净淡泊，乃至以“一心清净作为器”，以物外之幽趣，作为其对茶道的追

求。

其次，改革茶室。由书院式的豪华建筑，改为简素的草庵式建筑。草庵式茶室是原木结构、草葺人字形屋顶、屋内外均为土墙、柱子造型外露、隔窗糊白纸，窗框分竹格或苇编，一切保持自然素材的原色，顺其自然。这种茶室面积狭小，只有二铺席乃至一铺半席。这样茶室内就自然充满热气，茶人在精神上容易达到纯一无杂的交流。而且茶室墙壁抹土，再抹上一层四五寸宽的稻草和泥土混合的涂料，多是灰、茶褐、暗褐等中间色，来具现"空寂茶"枯淡的茶道精神。

整个茶室建筑表现出结构质素，色彩沉静，在茶室壁龛里再挂上一轴水墨画或简洁的字幅，摆放一只素雅的花瓶，很多时候是竹制的，插上一朵小花或花蕾，从一朵花或花蕾的内里，可以想象出一朵花比百朵更纯洁、更生辉。在小花或花蕾上点一滴水珠，观之晶莹欲滴。在茶室微暗的采光下，从这种简素不匀整的形、中和沉静的色的背后，可以想象出无限纷繁的形和无限多彩的色。茶人置身其中，会很快落入冥想，在观念上产生一种美的意义上的空寂与幽玄，为这种单纯、脱俗和清寂所感动，归于无杂无念的自然，在情绪上就容易进入枯淡之境。千利休曾为此做过一首和歌，歌曰："径通茶室来品名茗，世人聚此绝俗念。"

在这样的艺术空间，茶人品茶，严格地按规范动作缓慢而有序地进行，造成一种静寂低徊的氛围，容易在情绪上进入枯淡之境，引起一种难以名状的感动，并且不断升华，产生一种悠悠的余情，并在观念上生出一种美的意义上的"空寂"与"幽玄"，茶人也就容易达到纯一无杂的心的交流。还有，茶室入口矮小，将军进入茶室，必须将腰间佩刀取下才能弓身进门，表现茶人无高低贵贱之分，身份一律平等，都应受到尊重，没

有任何世俗偏见，以保持茶道精神的纯粹性。正如《南坊录》所载的，可谓“一宇草庵二铺席，充满了空寂”，达到“无一物的境界”。

茶室前庭辟有一空间作为茶室庭园，叫做露地，地形细长，是进茶室必经之路。在前庭置石植树。置石一般是奇数，由七至十五块组成，大小不一、形状各异，摆法顺其自然，以不引人注目为度。相传这样一个故事：千利休邀请一茶客到其茶室举行茶道仪式，茶客走到前庭，一眼目睹置石，就“啊”地惊叹一声，连口称赞。千利休在客人离去后，认为他的置石法可能太醒目，不太自然，于是将石重新摆设。还传说其孙宗旦置石时摆来摆去都显得不太自然，于是想出一绝招，一手抓一把豆撒在前庭的地面上，然后将多余的豆捡起，将石置在留下奇数的豆上，以达到其追求自然散放的目的。这种置石叫做“撒豆石”。前庭植松、竹和缀苔藓。日本人认为“松无古今之色”，即无色，是纯洁的表现。青竹是“清寂”的表现。在松竹林间的踏脚石、点景石底部和石灯笼等的周围缀满苔藓，与松、竹、石相配合，酿造出一种枯淡的氛围。也如《南坊录》所言：“露地之一境，打开了净土的世界”。《禅茶录》对“露地”之名的由来做出了这样的解释：“‘露’，训读为あらはる；‘地’，心之谓也。即露此自性之义也。又，所谓‘白露地’者相同。‘白’，清净也。取来此义，谓茶室露本性的道场之意，故名‘露地’也。”

通过这样狭窄的茶室和露地，以及简洁的内部摆设和简洁的茶具，在感觉上产生一种潜藏内里的丰富情趣，寓意无边的开阔和无垠的幽玄。通过这样素朴的草庵式茶室、不规则形式的露地式茶庭和不匀整形态的茶具，乃至将原来的象牙茶勺改为竹勺，这样反而会在观照上进入一切回归自然，造化

自然，纯化到返璞归真的古雅和空寂的理想境界。总之，草庵式茶室里里外外，与茶道的“空寂”的精神，以及“和敬清寂”的理想是完全调和一致的。

茶人进入茶室前，经过“露地”，走到石造洗手钵，先用勺舀水净手净口，以“净身净心”，然后才进入茶室。茶道仪式开始，一切按照严格的规范动作，且带音乐感，比如在室内进退都跪坐，双手着地移行，否则就会给人一种粗暴感。主方献茶也是缓缓地端起茶碗，按规范动作将茶碗正面转向客方，放在客方面前，客方端起茶碗也按同样规范动作，将茶碗正面转向主方，然后开始静静地品尝，造成茶室沉浸在静寂低徊的氛围中，茶人就会在情绪上进入枯淡之境，引起一种难以名状的感动，并且不断升华，产生一股悠悠的余情余韵，不时勾起一缕心驰神往的美感，同时在观念上生出一种美的意义上的余情与幽玄。这种草庵式的“空寂茶”与这个时代的主要艺术比如能乐、水墨画、枯山水庭园艺术一样，带有禅宗的性格，实际上是企图在“无”的境界中，追求一种精神美。这种精神美，就是茶道这一综合艺术以“空寂”为中心的幽玄美，构成茶道综合美的世界。

可以说，草庵式的“空寂茶”占据着这一时代茶道最重要的地位。千利休的草庵式空寂茶的精神，是超越人力而回归自然，视茶道为佛道。南坊宗启就传达过千利休的“空寂茶”这种精神，他说：

> 千利休曰：空寂本意，是表示佛的清净无垢的世界。草庵式茶道乃拂却尘芥，主客诚心相交，不言规矩和法式，惟生火、煮水、吃茶而已，别无他事。亦即佛心显露之所在也。只拘礼法，则堕于凡俗。（中略）皆不可悟得茶

道之真髓也。(《南坊录》)

其孙千宗旦也传达千利休曾这样说道:

茶意即禅意。故舍禅意,就无茶意。不知禅味,就不知茶味。应修行禅味的真茶。(《禅茶录》)

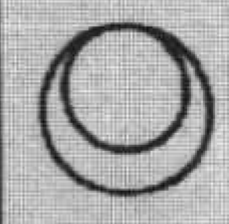
利休所云“主客诚心相交”,乃指唐代赵州从谂为主,初祖大师为客在茶席交心之事。赵州曾说过“吃茶去!”这句话,虽然众人对这句的理解各异,但其中一种解释为吃茶乃悟道之一径,内中就包含了禅的情愫。也就是说,正是千利休的草庵式茶道,通过与禅宗接触,两者精神的相通,达到“茶禅一味”的精神境界,从中发现“空寂美”的存在,从而将日本茶道作为艺道文化推向了最高峰,使千利休获得“天下第一”的美名。其名声大大超于统治者丰臣秀吉倡导的“黄金茶”,引起秀吉的妒忌,更加深秀吉与利休的对立,不仅是黄金茶室与草庵茶室的对立,而且引发为相信人力、权力的权力主义与感悟人力有限的庶民主义两种世界观的对立。最后统治者秀吉借口“木像事件”(大德寺造一尊利休木雕像安置于利休进献的金毛阁事件),赐原先曾侍奉过自己的茶人千利休一死,甚至株连千利休的眷属。据日本茶人相传,千利休在切腹自戕之前,仍然按照“空寂茶”的仪式举行最后一次茶会,安然坐在拂却一切尘芥的草庵式茶室里,以平常的心态,闭目静听着茶锅开沸的水声。也许在看似平静的千利休的内心底里,正汹涌着一股对专制主义无以名状的怒涛呢。

千利休没有屈于权势,用自己的生命和鲜血捍卫自己的艺术理念。“空寂茶”并没有因千利休之死而终结,相反千利

休嫡传的“千家流”，经表千家、里千家、武者小路千家，以及诸多流派代代相传，长盛数百年，使日本“空寂”茶道至今仍然是日本文化的一颗明珠。

日本美学还有许多形态，古代的“物哀”和近古的“空寂”、“闲寂”占据着重要的中心位置，彼此相辅相成，形成日本美学的特质，概括地表现了日本审美观的整体。一位日本学者就三者在日本审美观构成方面的重要性形象地说：“如果物语没有‘物哀’的形象，茶道没有‘空寂’的形象，俳句没有‘闲寂’的形象，就如同调膳忘却下作料。它们的美形态占据着日本美的心脏部位。”①

① 大西克礼《风雅论》，第172页，岩波书店1940年版。



第十一章 通俗文学及其类型



通俗文学的普及和类型化——西鹤与浮世草子——上田秋成与《雨月物语》——式亭三马与《浮世澡堂》——马琴的《八犬传》及文学观

第一节　通俗文学的普及和类型化

近古后期，进入江户时代以后，社会处在相对和平的时期，初期资本主义萌芽，町人在政治上和经济上拥有更大的实力。德川幕府实行文治改革，文化教育水平得到更大的提高，以及学问的复兴和出版业的发达，町人的求知欲望空前高涨，他们追求现世的享乐主义，与以儒教为背景的理想主义交错起伏，新儒学文学观萌芽的同时，町人文化和通俗的平民文学也迅速获得了普及。在这种情势下，一改近古初期继承前期的物语模式，一种新的平民文学应运而生，分三大体系：一是

净瑠璃词章、歌舞伎脚本的戏曲文学；二是俳谐连句、俳句、俳文等的俳谐文学；三是假名草子、浮世草子、草双纸、洒落本、滑稽本、人情本、读本等读物小说类型，这就大大地丰富了庶民的文化生活，增加了这个时代的文学的分量。

在读物小说体系方面，最早出现于江户前期（17 世纪）的假名草子，与诗歌方面的俳谐是几乎同时流行起来的。所谓"假名草子"，是用假名书写的通俗读物类，目的在于将文学普及于大众。其名称是对应当时流行的以汉文书写的学术书而言。作为文学史上的名称，最早见诸于水谷不倒的《近世列传体小说史》（1897），以区别于此前的御伽草子和此后的浮世草子。

假名草子的先行作品是描写一对男女悲恋故事的《恨之介》（1612），接着在《恨之介》的影响下，问世了以书简体描写少女薄雪与少男卫门相恋，薄雪不幸病逝，卫门悲伤至极而遁世故事的《薄雪物语》（约 1615），两书作者均未详。以此为契机正式诞生的假名草子，类别比较庞杂，大致可分为三大类：一类是启蒙教训性的作品，主要有《七人比丘尼》、《二人比丘尼》、《可笑记》、《浮世物语》等，大多具有宗教或儒学教化的意味，还有女性教训的内容。这一类重功利性，占据着主导的地位；二类是娱乐性的作品，主要有《恨之介》、《薄雪物语》、《醒睡笑》等，少有教化的要素，多含故事性、风俗性、怪异性，完全以娱乐为目的；三类是实用类作品，属见闻记录性质，主要有《东海道名胜记》、《竹斋》、《京童》、《江户名胜记》、《镰仓物语》等，内容多为游历名胜古迹、会战的英雄故事、青楼评判记等。假名草子的体裁是多样的，以小说体、随笔体为主，囊括问答体、寓言体、列传体、书简体、评判体（评论体）等，大多不具备完整的小说结构，因此上述的分类法，不完全是以文学理念和

美学理念为基准的。确切地说,假名草子并非通俗小说,而是通俗读物。

此外还编译、改写外国以上三类类似的读物,也成为假名物语的一种形体。其中以中国读物居多,比如根据中国的《列女传》编译为《假名列女传》、将宋代桂万荣的《棠阴比事》编译为《棠阴比事物语》、将明代瞿佑的《剪灯新话》改写成《伽婢子》等。值得重视的,是于文禄二年(1593)将古希腊的《伊索寓言》编译为《伊曾保物语》,这是第一部编译西方文艺作品的事例。

在假名草子这一领域里被称为第一人者,是浅井了意(? ~1691)。浅井出身寺僧,其父由于宗派的纠葛,被逐出寺门,最后还俗务农。浅井了意本人也曾削发为僧,自嘲是"被世上遗弃的和尚",后与其父一起走出寺门,并务农和从事唱道的工作,最后决心以卖文为生,成为日本最早的职业作家之一。他少时耽读内外典籍,博识强记,文思敏捷,通晓三教(儒、释、神),晚年笔力犹健,一生著述颇丰,著有假名草子三十余部、佛书十五部,还编译中国小说、训诂注释古籍等。他试图通过自己的著述,向大众做启蒙性的工作。他创作假名草子,就是作为这项工作的一环。

浅井了意的假名草子的最大特色之一,是以自身务农的生活体验,表现对农民悲惨生活的同情和对农民课以繁重劳役的批判。从《浮世物语》(1661)、《伽婢子》(1666)开始,经过《镰仓九代记》(1673)、《北条九代记》(1675),直到遗作《假犬》(1692)等,尽管作为假名草子的类别不同、体裁各异,但这些代表作都贯穿这种批判的精神。他抨击"对百姓町人无理无法的课役"(《浮世物语》),发出对官家这样激愤的言词:"不思民之苦劳,榨取民膏,吸取民血,以自身为乐。若论天理之本,

他是人,我也是人。”(《北条九代记》)这种批判,有时在笔下锋芒毕露,有时又在怪异谈中告发,或在滑稽的笑中展现。松田修评价说:“我认为了意这种愤怒,这种告发,是了意最大的本质性的东西。这是贯穿于他的整个生涯的高贵的理念。”①

他的作品特色之二,是具有纪行文的随笔性质,颇具知识性和趣味性。代表作是《东海道名胜记》(1658),这是根据作者旅行东海道的体验,以写实的技法,描写了沿途的名胜古迹、神社佛阁、风俗历史、自然风光,乃至青楼风情等,内容丰富,并在描写中编织不少狂歌和发句,散文韵文的结合,相得益彰。这部作品,对于其后的滑稽本,比如十返舍一九的《东海道徒步旅行记》的问世产生了直接的影响。同类作品,他还著有《江户名胜记》(1662)、《京雀》(1665)等。

特色之三,是他的作品颇富传奇性、浪漫性的色彩。姐妹篇《伽婢子》、《假犬》等则属于怪异小说,内中的许多幽灵谭、神仙谭、天狗谭等都是以中国的怪谈为参照,展开自己的讲谈。这两部作品都是运用了传统物语的雅文体,特别是织入数十首和歌,使散文与和歌浑然相融,增加了较多的文艺要素,同时又糅杂了劝惩的思想和因果报应的思想。它们的出现,对于确立近古的怪异小说,起到了先驱作用,带来了怪异小说一时的流行。

具有代表性的假名草子中还有:富山道冶描写山城国医生在京无法立足而到各地行医见闻的《竹斋》(1621~1623)、作者未详的讲述七个尼姑忏悔故事的《七人比丘尼》(1624?)、安乐庵策传的包括风流好色谭等各种笑话故事的《醒睡笑》

① 松田修《假名草子作家浅井了意的生涯》,收入市古贞次、野间光辰编《御伽草子·假名草子》(日本古典鉴赏讲座第十六卷),第277页,角川书店1967年版。

(1628)、铃木正三描写两个少女亡夫后为尼修行的不同命运故事的《二人比丘尼》(1632)、如儡子(又名斋藤亲盛)的仿《徒然草》的随笔集《可笑记》(1642)、中川喜云记录京都名胜的《京童》(1658)、北村季吟的日本名女逸闻集《花郎女物语》(1661)等,都是在近古通俗文学史册上留下名字的。假名草子的作者,大多是僧侣、儒学者、医学者、公卿、武士等,甚少出自町人之手,而且大部分作品的作者未详。据日本学者统计,当时出版各类假名草子总数为二百部。[①]

总体来说,假名草子是从一种少数人享受的文学转向大众享受文学的过渡形式,以教化第一,艺术第二为宗旨,不免缺乏文艺的要素,同时含杂然的诸形态,呈现一种混沌的状态。尽管如此,它对其后的浮世草子、读本、滑稽本等通俗文学的诞生,起到了促进的作用。尤其是后期出现以青楼风情为主题的假名草子,比如作者未详的《吉原鉴》(1660)、藤本箕山的《色道大鉴》(1678)、作者未详的《浪花钲》(1680),以及青楼评判记等,掀起了前近代的性解放的风潮,对于井原西鹤的《好色一代男》、上田秋成的《雨月物语》等名作的问世,还是产生一定影响的。因而,假名草子作为文学,存在不成熟的一面,但在通向通俗小说兴隆的过渡期所起的历史作用,是不能忽视的。

同时期天和二年(1682),井原西鹤的《好色一代男》问世,宣告一种新的通俗文学形态——浮世草子诞生,并以大阪为中心开展创作活动,对于在以京都为中心流行了七十年的假名草子是一个很大的冲击,并且逐渐取而代之,确立了这一时代町人自己的文学,占据着近古文学史的一个重要的位置。

---

① 久松潜一责编《增补新版·日本文学史》(近世),第28页,至文堂1981年版。

浮世草子的所谓“浮世”，就是“现世”之意。它与假名草子的主要区别是：浮世草子不像假名草子那样重教化性、实用性，而具更多的文艺性，更重要的是浮世草子具备假名草子所不完全具备的小说基本特征，比如人物的塑造，较完整的故事结构，并贯穿一定的文学理念和美学理念，更具庶民小说的性格。有的学者将浮世草子解释为“写浮世之事的小说”①。可以说，浮世草子是通俗小说，假名草子则属于通俗读物，后者作为通俗文学是起着从御伽草子到浮世草子的过渡作用而存在于文学史上。

浮世草子多属“好色物”，加上当时德川幕府采取保护公娼的政策，文坛群起效仿西鹤，对其后各种形态的通俗文学生成的影响很大。可以说，在这一领域里，井原西鹤是独占鳌头的。在文学史册留下名字的浮世草子作者及作品，还有云风子林洪及其《好色汗毛》(1696)、夜食时分及其《好色解毒散》(1703)，以及江岛其碛的《女色三味线》(1701)、《风流曲三味线》(1706)、《倾城禁物》(1711)，其碛的上述三作以轻快的笔触，描写了各种男女的“色道”诸相，颇具潇洒的风流情调，可谓放荡“好色三昧”，获得了好评，有“色道大全”之称。江岛其碛成为继西鹤之后的浮世草子最有代表性的作者。但是，大多数浮世草子的作者，被人遗忘了。井原西鹤逝世十一年后，京都出版的报告文学《情死大鉴》，收入男女殉情的十二例，比较典型地反映了江户时代在性爱受到封建主义的压抑下，男女以殉情来表现对人性与自由追求的一种消极的反抗。由于这是报告文学，都是有事实依据而不是虚构，幕府生怕会助长已流行的殉情风气，以“好色书”为由而禁止发行。一些浮世

① 濑川健一郎编《基本日本文学史年表》，第47页，武藏书房1976年版。

草子作者模仿西鹤的作品而作，很少有独创性。浮世草子走向式微。

江户中期至后期(17世纪末至19世纪)，首先流行的是"草双纸"。所谓"草双纸"，有各种释义，一般认为是通俗读物插图本的称谓，主要以妇女少儿为读者对象。它的产生源于平安时代的"绘卷物"，即绘画附上词书，至室町时代，发展为以图为主、图文结合本，形成"册子体"，体裁简素化、庶民化。草双纸正式形成于延宝时期(1673～1681)，种类繁多，分草创期的赤本、黑本、青本，是以封面颜色为名；发达期的黄表纸、后期的合卷等类别，又总称"江户草纸"。草创期的草双纸，题材多与净瑠璃的内容有关，后来发展到取材于歌舞伎、稗史、童话、传说、神佛信仰、恋爱故事，乃至街谈巷说，其特色是与庶民生活和风俗密切联系，具有浓厚的娱乐性和一定的教化性，插图是以风俗画居多。从有口皆碑的古老传说"猿蟹会战"到"桃太郎"都成为重要的题材。以"桃太郎传说"为题材的"赤本"就有数十种，流行很广。但赤本时代，作者不署名，只由画家署名。作者观水堂丈阿的黑本《丹波爷打栗》(1744)、青本《治退风流鳞鱼》(1745)，加入了许多滑稽的技法，自然的描写，在写作技法上比赤本有了提高，并由名画家鸟居清信等绘画，特别精美，很受庶民大众的欢迎，是草双纸草创期最有代表性的作品。另一代表作者富川房信(雪吟)，他除为观水堂丈阿的几部作品绘画外，他的黑本、青本都是自作自画，作品与绘画都重写实性，许多是写风流谭。代表作有《一杯梦》(1762)、《风流仙人花聟》(1772)、《浮世荣花枕》(1772)等。

《浮世荣花枕》是初期草双子的杰作，将黑本、青本推向了最盛期，影响到恋川春町自作自画的《金金先生荣花梦》

(1775)的问世。《金金先生荣花梦》进一步参照谣曲《邯郸》的主题，用滑稽的"戏作"手法，描写了贫苦农家出身的金兵卫，到了江户，一心想过荣华的生活，一梦之间成了大富豪的养子，在吉原、深川等青楼地区，享尽人生一乐的故事。它迎合了当时流行的江户儿的现世享乐主义风潮，博得了大众的喝彩，开拓了新的通俗小说形态，迎来了安永四年(1775)至文化三年(1806)的黄表纸时代。

黄表纸逐渐提高草双纸的文艺性，题材也发生了很大的变化，扩大到"讽刺物"、"讨敌物"、"好色物"等，读者的对象也扩大到男性成年人。代表作者除恋川春町外，还有山东京传、朋堂喜三二、芝全交等。

山东京传(1761～1816)是黄表纸、洒落本、读本的作者，其黄表纸、洒落本是同时代的同类作者，无人可以与其比肩者。他出生于江户深川木场。十五岁起习画，十八岁为黄表纸作画，开始涉及黄表纸。他的代表作《江户风流荡子》(1785)描写了富家子弟艳治郎是个鼻子丑陋的男子，又从学唱谣曲、取乐艺伎，乃至买妓女演出"殉情"等种种卖弄风流的行为，以取得一个风流人物之美名的故事。

京传主要从事洒落本的创作。所谓"洒落本"，是有别于草双纸以图为主的"册子体"通俗文学形态，它是以文为主、图为辅，文体则以游戏的对话体为主，作为其必要的条件，是以青楼为背景，内容多描写以江户吉原为中心的青楼男女的风流情怀，也涉及当时的社会世相。按照京传引用孟子的"倾曰主不远千里而来，亦将有以见艳书乎"(《戏作四书京传予志》)的解说，洒落本相当于中国的"艳书"。

"洒落本"初期的作者，主要是汉学家，多属做学问的余暇作为消闲之技，以潇洒、滑稽、诙谑为特色。具有代表性的洒

落本有：田舍老人多田爷的《游子方言》(1770)、梦中山人寝言先生的《辰巳之园》(1770)等。但"洒落本"这个名字，最早见诸于安永七年(1778)田螺金鱼的洒落本《十八大通百手枕》一书，"洒落"者极尽滑稽之意。

到了山东京传的"洒落本"则开拓新的素材、新的视角，以写实为主调，创作了代表作《通言总篱》(1787)、《倾城买四十八手》(1790)，前者描写艳治郎与两位友人在吉原一家总店里，通宵达旦地畅叙食文化、茶道、色道等风雅甚或风流的闲话，直至天明，醉罢方休。后者描写不同类型的男子家臣、地方武士、町人与青楼女子的关系。它们成为"洒落本"的写实文学的杰作。以此为契机，作者们模仿京传的作品日渐增多，促使洒落本发展到了全盛期。最后，京传于一年内连续推出《娼妓绢丽》(1791)、《锦之里》(1791)、《招数文库》(1791)，用戏剧性的手法取代滑稽的手法，描写了当时社会的实情，即揭示了淫荡的轻浮和浅薄，着力描写了男女的真情、人性的真实，揭露青楼露骨的色情诸象。当时正值所谓"宽政改革"，在文化上建立官学，统制言论，禁止其他流派的所谓"异学"存在，乃至颁布所谓"刷新风俗"的取缔出版物令。山东京传的文学与时势不合拍，招来了笔祸，成为这种"改革政治"的牺牲品，这三部作品也成了绝版。

洒落本还有梅暮里谷峨的《倾城买二理》(1798)、《青楼之癖》(1799)、《宵之情》(1800)三部作品，模仿了山东京传的手法，对照地描写在青楼里的色男的轻浮游戏，与丑男的诚实游戏两者的强烈反差，道出了游兴不同的二理，以及男女的真情，而取得了成功。从整体来说，洒落本以轻快的对话体为主，主要采用写实的手法，内容通过青楼女与客人的对话，真实地反映他们之间或轻浮的游戏恋爱，或纯真的恋爱故事。

后期的一些洒落本还诉说了青楼女的悲哀的命运。在山东京传的洒落本遭遇厄运之后，通俗文学的作者们另寻活路，摸索着创造新的形式，先后产生了“读本”、“滑稽本”、“人情本”等类型，它们都含有上述诸种通俗文学的若干要素，而又具有各自不同的特色，为古代后期通俗文学的更大发展，打下了坚实的基础。

“读本”与草双纸以图为主相对来说，是以文章为主，又不同于以现实为主的浮世草子、洒落本的写实小说，而是以历史传说为主的传奇体小说。开始以日本本土的题材为主体，参照中国稗史和白话小说的志趣加以改编而形成的，日本文学用语称“翻案”。中国的白话小说，始于宋代以后，明代盛行，于江户中期宝永年间(1704～1710)传至日本，在读者群中流传，开始萌生“读本”这一新的通俗小说形式，其发展大致可分为发生期和发展期的前后两期。发生期最早出世的“读本”，是都贺庭钟的《英草子》(1749)、《繁野话》(1765)，两书就是以中日小说或文献改编成的日本这种独特小说形式的。《英草子》以日本南北朝的战记物语《太平记》作为基础，和以中国明代《警世通言》中的“王安石三难苏学士”、《古今奇观》中的“俞伯牙摔琴谢知音”等的结构和志趣作为参照系改编而成；《繁野话》以《日本书纪》、《今昔物语》表现日本固有的神道思想的故事为基础，参照或借用中国明代《喻世明言》(《古今小说》的残本之称)的“陈从善梅岭失浑家”、《警世通言》的“杜十娘怒沉百宝箱”，以及明代的《平妖记》、唐代的《白猿传》等的志趣，改写而成的。

其后，建部绫足的《本朝水浒传》(1773)，以中国《水浒传》的形式作为参照系，描写了日本有名的惠美押胜、和气清麻吕等志士，讨伐受天皇宠爱而专横跋扈的道镜，除君侧以安民的

故事。山东京传的《忠臣水浒传》(1801),是根据《水浒传》中高俅、林冲的故事和日本净瑠璃《忠臣藏》的名段综合写成。此外还有伊丹椿园的《女水浒传》(1783),这几部都是处在探索阶段的模拟性作品,在模拟《水浒传》中创造了新的"读本"形式。它是以"劝惩观"和"因果报应观"作为其文学理念,多以和汉折衷体书写的,而不像中国白话小说那样自由地使用口语体或俗语体。

横山邦治认为"读本"的定义是:"大多数'读本'是从中国白话小说脱胎换骨而来的,它重要因素之一是看有无中国白话小说的影响",同时,"在那里必须谈到劝善惩恶的理念"。[1]换句话说,"读本"是用各种不同的方法改编以中国白话小说为主的和汉文献而成的,而人物是日本的人物,思想和美理念也是日本人的思想和美理念,小说结构和纵横的奇谈妙趣则是受到中国白话小说的影响,也可称"读本"为"和汉杂交"的通俗小说吧。

发展期的"读本",大致可以分为"传奇物"、"劝惩物"、"实录物"等三大类,其中"奇谭物"占半数以上,代表作是上田秋成的《雨月物语》;"劝惩物"代表作是曲亭马琴(泷泽马琴)的《南总里见八犬传》(简称《八犬传》),这是在"读本"中影响最大的两部作品,他们两人在近古日本文学史上都占有重要的位置。"实录类"则缺乏成功的留世之作。读本经马琴之手,发展到了繁荣期,以后就急剧衰退了。

滑稽本、人情本的形式类似洒落本,它们通过叙事视角和角色模式的适当运用,在叙事文的表现法,会话的描写,以及人物的塑造等方面都有所创新,对于确立近代小说的形态是

① 市古贞次责编《日本文学全史》(4近世),第379页,学灯社1979年版。

产生过直接影响的。十返舍一九的《东海道徒步旅行记》(1802)就吸收洒落本的滑稽的成分，描写了旅行东海道的滑稽的风俗见闻、好色的失败谭，乃至江户儿对性的关心等等，为通俗文学开辟了新路，开了滑稽本的先河。式亭三马的《浮世澡堂》(1809)和《浮世理发馆》(1812)，以对话体描写了当时庶民以澡堂、理发馆作为社交场所，笑谈人生，充满了滑稽的讽刺和笑，将滑稽本的创作推向一个新的阶段。

人情本是近古后期通俗小说的最后一种模式，于文政二年(1819)问世了十返舍一九的《清谈峰初花》(1819)、泷亭鲤丈的《明鸟后正梦》(1819)而成立的。人情本与洒落本、读本、滑稽本最大的不同：一是它既不以青楼为题材，又不以奇谭、劝惩为主题，而主要将目光描写市井的人情世态；二是既无读本的传奇性，又不重洒落本、滑稽本的写实性，而追求浓厚的情绪性，特别是哀的情绪性，突出强调"从诚意知'哀'中，真正了解到人情"(为永春水《春晓八幡佳年》)。

天保年间(1830～1844)，被誉为"江户人情本元祖"的为永春水(1790～1843)问世了代表作《春色梅儿誉美》(1832)、《春色辰巳园》(1833)，集中体现了人情本的这一特色。春水还著有《春色惠之花》(1836)、《春色英对暖语》(1838)、《春色梅美妇祢》(1841)等，从不同的视角描写一男二三女痴情的三角恋爱，和封建时代一夫多妻制下男女关系的故事，尽管其故事结构尚欠严密，却给人物增添了人性的色彩，成功地塑造出具有个性的人物形象，同时通过女性恋爱活力的集中描写，构造出一幅幅女性的人生图景，缩短了故事与现实、小说人物与读者的距离，从而赢得读者的喜爱。尤其是《春色梅儿誉美》以江户近郊的风物为背景，以柔媚的笔触，描写了吉原青楼的男主人丹次郎，与三个美女米八、阿辰、仇吉缠绵相恋，从中展

现三个女子不同的痴情性格,通篇流溢出凄切、娇艳和伤感的情调,故拥有广大的女性读者群。这五部作品总称《梅历》,意即历尽辛苦后,有如迎春之梅花,无比艳丽,形成了“春色系列”,使人情本达到了最盛期,其流布延伸至近代的明治维新(1868)。为永春水的人情本,孕育了近代的砚友社风俗小说。

从假名草子、浮世草子、草双纸、洒落本,到滑稽本、人情本等这一庞杂的类型化通俗文学,泛称为“江户戏作文学”。它们从不同的视角,用不同的模式,试图通过描写市井乃至青楼的生活、风俗和世相,诙谐逗笑,而不流于鄙俗和猥亵,也是与当时的社会规范的“义理”相克,与传统的“家”的秩序相悖,这样进行戏作式的消极对抗。这是属于个人无意识的抗争,但反映了町人的享乐主义的价值观,受到町人社会的广泛欢迎,却不为权力者所容忍,在幕末政权的严格检查制度下,一些作者,如井原西鹤、式亭三马、山东京传、为永春水蒙受过笔祸,他们的书或遭到查禁,他们本人或受到不同的刑罚。有些作者改写以读本为主的“劝惩文学”。不管怎样,这些通俗的“戏作文学”,成为近古后期江户时代文艺、江户文化存在的基础,而且影响着通俗文学的审美建设,在日本文学史上,特别是在大众文学史上应占有重要的一页。

第二节　西鹤与浮世草子

浮世草子的历史,几乎可以说是以井原西鹤为中心的历史。

井原西鹤(1642～1693),原名平山藤五,出生于大阪一个富裕的町人家庭,父母早逝。师从俳谐师西山宗因后,取其作

为俳谐师的母方井原之姓，改名西鹤。青年丧妻，盲女儿也先他而去，家庭遭遇的不幸，曾一度削发出家，对其人生产生的影响：一是将家业托付别人掌管，自己从町人家业的俗事中摆脱出来；一是专心埋头于文学，特别是遍历各地，关心世态与人情。

西鹤是个多才多艺的作家，身兼俳谐、浮世草子、净瑠璃的创作者，曾一度经商，熟悉商界的种种内情，这种町人生活的体验，对于其后他的文学创作打下厚实的生活基础。他的文学创作活动可以分为三大部分：一是俳谐，少年的西鹤志向俳谐，从点评俳作开始步入俳谐界，后以鹤永俳号，发表发句，归属贞门派，后不满贞门的保守性，转向以宗因为代表的谈林派，也创作了不少句，并结集出版，与俳谐新风呼应。他为悼念他的亡妻，首先发表了俳谐集《一日独吟千句》(1675)，其后发表《俳谐大句数》(1677)以及编辑俳谐集《飞梅千句》(1679)等。延宝末年(1681)他的俳业达到顶峰期，翌年其师宗因逝后，加上俳坛的论争不止，他的大句数俳谐也开始趋向散文化，就渐渐地淡出俳坛。二是净瑠璃，创作了《历》(1685)、《凯阵八岛》(1685)等，以及角色评论集，与他在俳谐和浮世草子的业绩相比，则大为逊色。三是浮世草子，西鹤因有感于俳谐的形式已不能充分表现町人的生活，于是抱着革新的精神和社会问题意识，转向散文世界，将其才能发挥尽致，在文学史上建立不朽功绩。

四十一岁的西鹤，开始创作浮世草子，分为四大类：一是"好色物"，二是"武家物"，三是"杂话物"，四是"町人物"，其中"好色物"和"町人物"，不仅在西鹤的个人创作史上，而且在近古文学史上，都占有重要的地位。

西鹤首先发表的《好色一代男》(1682)，是他成为小说家

的处女作，也是在近古文学史上开创“浮世草子”时代的划时期的作品。小说以町人社会的新兴为背景，以青楼为舞台，描写了富商梦介沉迷于好色之道，不顾家业，携三个青楼女子游乐于京城。其中一女生下梦介之子，取名世之介。故事就从世之介受其父“熏陶”，他七岁时的一个夏夜，女侍熄灭灯火，他让女侍靠近他，并说“你不知道恋爱是在黑暗中进行的吗?”这样“灯火熄灭恋情生”的喜剧形式开始，描写世之介此时懂得收集美人画、好奇于自己富于魅力的部位，产生朦胧的性意识，到少年后，饶有兴致地偷听男女的情话，看到俊俏的寡妇就想象着紫式部再现于人世而顿生爱慕之情，涉足青楼去体验“初欢”的乐趣，不受家庭和身份的约束，追求恋爱的自由和纯真的爱情，并且从青楼女子那里了解到辛酸的社会世相，比如有与熟客真心相恋的青楼女子，被发现后惨遭凌辱，仍对恋人深怀相思之情；有被皇族公子玩弄爱情后而被抛弃的女佣；有家贫而被卖身于青楼的男妓，倾尽了人世间辛酸的风流韵事等。世之介成年后，旅行各地，从京城下濑户内海，至九州中津，又返回大阪，复又赴佐渡、酒田、鹿岛、仙台、信州、岛原、江户、长崎等南北各地，过着风流自在的生活，乃至穷困潦倒，到了陋巷破屋也不减平时的风情，艳闻四起。比如，与寡妇一夜欢而产下一子又遗弃之后，联想到歌人小野小町所吟咏的可怜的人世。目睹有的青楼女子为摆脱苦海而削发为尼，从此远离尘世。世之介与父母断绝关系后，他无依无靠，更是流浪四方，纵情游乐，有时出入高官显贵的游乐场，谈歌、拨琴，点茶、插花，乐道男女美事；有时放荡于不同地方的青楼，谈论姿色，熟知各地各等级青楼男妓的情意、女妓的风情和这行当的种种规矩，也尽见所有阶层的女色；有时贫困至极，也要过一夜忘形之欢，或垂涎于美貌的女巫、渔家女，乃至闯关卡被

疑为贼人而被捕入狱还与隔墙牢中的女子传递情书。父亲辞世，他继承了其父遗产，仍倾注于情爱，成为烂熟的“粹人”，即“风流人”，达到町人惟一的自由世界，乃是因果报应，如此等等。作品还写了一个有夫之妇拒绝好色男的求爱而谨守贞操，一些世故的男人死守家中的金钱而不到青楼这种地方。全书以世之介一生遍历全国各地青楼为主轴，人到花甲之年，身边无父母妻儿，孤身一人，觉得这个俗世已无可留恋，不想再沉迷于色道，便乘坐一艘新造的“好色号”，从伊豆半岛起航，开赴女护岛，从此音信全无了。

这部作品的文体，以近于口头语文章的通俗文语体为主，插入某些和歌、谣曲、汉诗文等，从小说结构的五十四回，到角色模式两代的好色，都模仿了紫式部的《源氏物语》，以世之介继承其父的好色一生为主轴，细致地描写了地方的民风习俗，勾勒出鲜明的各种人物性格的轮廓，不时以俳谐式的诙谑笔调，讽刺轻佻的现世，以及现世的价值规范和行为准则之诸相，加深风流情趣的文化内涵。小说结构五十四回构成一部统一而完整的长篇，但各回又自成相对独立的故事，以世之介好色一生为经，各地方风俗为纬，从不同视角编织出一幅町人现世的多彩样相图，一幅江户时代町人社会风俗文化的缩影图。如果说，紫式部将贵族的源氏这个人物理想化的话，那么，西鹤则将町人的世之介理想化。因此，浅野晃认为：作者把世之介“作为‘俗源氏’，将古典的雅的世界，大胆地置换为近世庶民的俗的世界”。“就这样，自由奔放地转换雅与俗两极的世界，而展开了一个虚构的物语世界。”① 换句话说，《好色一代男》就是近古的“俗的《源氏物语》”。

① 大曾根章介等编《日本古典文学研究资料第四卷·近世小说》，第72页，明治书院1983年版。

继《好色一代男》之后，还写了《好色二代男》(本题《诸艳大鉴》,1684)。它是《好色一代男》的续篇，全四十回，模仿《源氏物语》中的源氏在“云隐”之后，由其继承人熏君继承其血统的故事，设计了主人公世之介遗弃之子世传，在正月第一个梦就梦见了从女护岛飞来了作为世之介的使者——美面鸟，向自己秘传色道，而成为现实中的好色“二代男”，游兴于以京都、大阪、江户为中心的青楼，接着展开了与世传无关的青楼各种逸闻和名妓的逸事，并透视青楼游兴与金钱的关系，表明在金钱力量的支配下已无真情，连恋人也不可信的悲剧，男子为了证明自己对女子的真情，只有使自己破产，或者下决心殉情。最后为了对应，写了已去世变成菩萨的青楼女子接迎了世传的有幸往生而结束。即全书只有前后两回与世传有关，其他三十八回是一个个与世传无关的短篇，实际上是一部短篇集。作者就这样采取观照的态度，用自己手中的笔，挥洒浮世的种种复杂的“人心”诸相。在这里，他在肯定人性自由的同时，也揭示了人性丑恶的一面，而不像《好色一代男》那样一味赞颂人性之美。

井原西鹤以爱欲的自由和人性的解放为主题，贯通了当时流行的“粋”(いき，即风流)的美学思想。他的好色文学就是“粋”的美学的形象化。换句话说，他的作品大多对“男色”，即男子与青楼女子的爱欲，采取肯定的态度，加以赞美，并称他们“双方都是上好，是人人也模仿的‘粋’”，始终称赞人性的美，即使是揭示丑恶的一面，也是作为在封建制度下人性的一种扭曲，是性的自白。

晖峻康隆是这样评价它们的历史作用的：“一代男的世之介和二代男的好色，虽然放荡不羁，但其放荡不是动物性的，而是伴随着高度的教养和具有美意识的。它与封建性的一切

制度或思想是不相容的一种享乐主义和时髦精神。这种町人生性的好色，是反封建的，在现实生活就存在，这除非在金钱万能的世界——青楼里，否则就无法尽情展露出它的神采，以取代封建性的道德和制度。比如，即使是通过享乐主义和时髦精神，来追求感性式的人性解放，也只有在青楼的世界里才能寻到这样当世纪的主题。在这里不能不指出：这是在绝对的封建主义制度下的文学的扭曲。"[1]

西鹤的"好色物"以"男色"作为主题开始，但还以女色为主题，写了《好色一代女》(1686)、《好色五人女》(1686)等系列作品，描写了女子得不到真正的爱而殉情，或者揭露了男女地位高低的不平等，比如官宦与青楼女子，小姐与男仆之恋，低贱一方被对方背弃，或者触犯封建社会严格的等级制度，低贱一方被对方处死或自己殉情，总之是低贱一方受害或与殉情相连，所以有人主张低贱者对待恋爱不能太认真。

《好色一代女》是与《好色一代男》以男性为主人公相对应，以女性为主人公。全篇是一个相对统一的长篇，以老尼回忆和忏悔自己一生，描写了自己作为公卿近侍出身的宫女，少女时代在宫中受到贵族好色环境的影响，过早地"知恋爱"，对年轻的宫廷武士爱得如醉如痴，有违宫廷禁忌，武士为此丧命黄泉，她被逐出宫门后，沦落岛原青楼，人到中年还有一种激越的性冲动，经历了种种男女之间的情事，比如与有妇之夫坠入恋情、与主家老爷偷情或同床共枕、与破戒僧人为妻、与老头子做爱感到人到暮年诸事无常，有时被逼身兼女佣和小妾两种角色等等。她与无数男人的交往只是风流一夜，没有遇

① 晖峻康隆《浮世之月——西鹤的生涯与艺术》，收入晖峻康隆编《西鹤》(日本古典鉴赏讲座第十六卷)，第267页，角川书店1957年版。

上一个真情的人，以及侍奉富贵之家时所目睹的女人忍受变幻无常的惨状，对世情有了清楚的了解，深知女人之薄命可谓如汉诗所咏“一双玉臂千人枕，半点朱唇成客尝”。于是，作者借苏东坡的句“男女淫床，互抱臭骸”，来表达深沉的人生慨叹，最终写了女主人公等到老来时，深感浮世的恋情、烦恼互为因果，活在人世间短暂无常，思昔叹今。在大云寺里，面对千姿百态的五百罗汉像，似是一生曾相遇过的千百无情男人的脸，茫然若失，投河自尽被救起，最后上山削发为尼。她皈依佛门后，在没有罪恶的净土中，忏悔自己所犯罪孽。最后用女主人公这样一段话，结束这一悲惨的故事：

> 我一生既无丈夫又无子女，只是一个孤身的女人。对我来说，已无须有什么可隐瞒的事。所以我要把我的一切，从心中的莲花的开放到枯萎都一无遗漏地倾诉出来，即使有人说我是一个飘忽不定的浮萍，一个出卖色相的女人，也不会使我已经清澄的心，再变得混浊了。

同年此前写就的《好色五人女》，是由五个独立的短篇构成，以当时流行歌谣、戏剧故事为蓝本，以町人家庭为背景，虚构出五个女人有违封建社会通行的“义理”，比如违反身份差别的约束、私下订终身，为恋爱殉情，或被称以“通奸”而私奔，乃至遭判处死刑的悲剧故事，间或也插入感情异化的人间喜剧，内容虽不尽相关联，但都贯穿了在封建社会下的爱欲受到“义理”压抑这个主题，而且作为问题意识提了出来，强调了不是个人的原因，而是封建的家族制、家长制的礼教束缚所导致的，同时将“好色”（恋爱极致）的美意识形象化。在作者笔下，《好色五人女》尽展了女性为爱而生，也为爱而死的人间现实，

对五个女主人公表达了或哀怜或欣羡之情，还不时地流露出恋爱的无常观。西鹤对当时“好色”女子的殉情这样解释说：

> 这类殉情，既非义理，也非人情，而是出于不自由，这是根据无情而在是非的极点上形成的。这种殉情无一例外地都是青楼女子，身为官宦巨贾的男人，即使迷于恋情，难道他们会去殉情吗？

从西鹤这段话来看，他的“好色”审美情趣，首先是将爱与性放在反封建“义理”、反礼教的特异位置上，始终追求爱与性的自由表现，以赞美的笔触来展现女性包括青楼女子大胆的情爱，以及隐秘人间爱与性的悲欢、风雅和美。尽管他笔下的“好色”的描写，大胆、露骨和放荡，但正如他说的，好色者，“纵使放荡，心灵也不应该是龌龊的”。也就是说，西鹤的好色，主要放在精神性方面，而不是性的生理本身，即着重追求自由与肯定人性，尤其是从性的侧面肯定人的自然的生的欲求，表现出风流的情趣。可以说，西鹤的“好色物”，是乐观、健康和明快，是对恋爱自由的肯定，显示了上升期町人的人文精神。这是与近古初期脱离现世、追求来世的彼岸思想截然不同，而与当时的现世主义时代思潮是息息相通的。其次是揭示女性在爱与性方面所遭遇的不同的悲剧命运，尤其是暴露了官宦巨贾与无数女子和青楼女子的艳遇，却无用情专一者，更谈不上为女子而殉情。

西鹤继“好色物”之后，继续在浮世草子创作方面开拓新的空间，最有成就的是“町人物”，它透过町人社会的表象，深刻地把握了町人社会的内部世界。代表作有《日本致富宝鉴》(1688)、《世人的如意算盘》(1692)等。

《日本致富宝鉴》由三十篇说话组成三十个不同的故事，但都是以上层町人强烈的物质占有欲为主题，描写有的漕运商发家致富，安富尊荣；有的布商拉拢官府承包官服，得来“数不尽一本万有账”；有的小商神助聪明，八面玲珑，精于买卖，成为当地一宝，稳做“太平盛世人”；也有的老富翁一生节俭积下的钱财被第二代挥霍净尽，“一度欣荣一度衰”；或富商之子因欠伶俐，家业衰败，财宝空荡，方悟“金钱之为物，聚之不易，挥之则快”等，通过一个个靠机智和节俭，积蓄财富兴家的成功者的故事，或一些破产没落的失败者的故事，道出种种致富的奇妙方法，突现了町人的“世上没有什么比金钱更有意思”、“世上缺少不得的是钱财”思想，反映了町人社会的经济生活的浮世百态。正如作者在书中最后所云：此乃“为供后人借鉴，书于日本宝帐”。

《世人的如意算盘》由二十个短篇说话组成，冠以副题《除夕一日千金》，描写了下层町人要精于家计，应付买卖的种种福气与晦气的问题，有的人家朝不保夕，计算着花费过日子；有的人腊月除夕典当家物，靠几个铜钱过年；有的人一年到头将精力消耗尽，只能糊口过年夜；有的人债台高筑或万事赊账，大年夜躲债，躲得了初一过不了十五，招来一身大晦气，神灵也难保佑；有的人乃至欲走上自杀之路等。作者通过一幅幅世间凄凉、人情淡薄的除夕景象，客观写实地反映了他们每年大年夜要打好如意算盘、苦于贫穷的生态，同时也鞭挞那些束手不干活，只想一步登天发大财的穷人。正如作者慨叹：“当今之世，富则极乐，穷则地狱”，且“看古今世态人心”！他在小序中告诫：做下层町人“贵在精心打好算盘，一刻也不能疏忽”，道出了本书的主题思想。

此外，西鹤的创作素材也不断扩大，以武士的义理为主眼

的“武家物”，代表作有《武道传来记》(1687)、《武家义理物语》(1688)等；以日本各地的奇谈怪谈为素材的“杂话物”，代表作《西鹤诸国奇谭》(1685)、《怀砚》(1687)、《本朝樱阴比事》(1689)等。

可以说，井原西鹤一生看尽了浮世，也写尽了浮世。他在五十二岁辞世前，写下辞世吟：

人生五十古来稀，何况我已绰绰有余

浮世之月尽观矣

末尾两年绰有余

井原西鹤以这样的句题和绝句，结束了自己浮世的一生。他辞世后，由其弟子北条团水编辑、出版的西鹤遗作《西鹤临别赠品》(1693)，描写放荡后没落的上层町人的幽居生活，吐出了“一日也难在青楼度过”的真言。此外，团水还编有西鹤的遗作《西鹤绝笔》(1694)，它是续《日本致富宝鉴》，叙说町人通过机智正直而取得成功的经验谈。从总体来说，后期的西鹤紧紧把握住町人社会的金钱万能主义这一基本特征，以“町人物”作为文学创作的主要方向，忠实地表现了那个时代的价值观和行为模式，从而他的“町人物”与前期的“好色物”并肩获得了伟大的成就。

加藤周一和小西甚一对这一时期西鹤创作“町人物”给予很高的评价。加藤周一说：“这种《西鹤临别赠品》的思想，可以说是与《好色一代男》的世界相距甚远。如果说，这里表现了西鹤对性快乐的思想的发展，那么这就是从单纯的享乐主义向享乐之后的悲惨的空虚感的自觉转移吧。这期间，他的

短篇小说技巧达到了完美的程度。"① 小西甚一说:"《西鹤临别赠品》是精练了'好色物'、'武家物'、'町人物'及其他而形成的总结集,虽是未完稿而留下不少不足之处,但我认为它是西鹤最优秀之作。他于元禄二年(1686)病逝,即使没有《世人的如意算盘》和《西鹤临别赠品》,他无疑也是通俗小说的第一人。但是,如果没有这两部作品,则我对于西鹤与芭蕉、近松是并肩的作家一说,恐怕就有所踌躇了。"②

这正是在浮世草子这一文学领域的劳作结晶,使井原西鹤与俳谐大师松尾芭蕉、净瑠璃·歌舞伎剧作家近松门左卫门齐名,被世人公认为近古"元禄文坛三杰"、"元禄文艺复兴的旗手"。西鹤先芭蕉二年而生,先一年而死,完全是同时代人,而且他们两人都从学贞门俳谐开始,后来又倾倒谈林新风,人到中年,一个以《好色一代男》为契机,成为通俗小说的大师;一个则以《虚栗》为契机,成为确立新风的俳圣。近松虽是晚辈,与他们两人都是同时代人。

江户时代,以井原西鹤为代表的通俗文学产生"好色物"不是偶然的,是有其历史文化的背景,那就是当时存在以武士阶级为代表的封建性的儒学理想主义,和以町人为代表的前近代性的现世主义思想两种对立潮流,后者以人为本位,重视人的自然生命,人的本能性,追求自我满足、享乐和个人生活的充实,反映了这一时期人文主义的萌芽,性意识的自觉到了烂熟的程度,"好色"形成一种可以被广泛接受的风潮。坚持"好色"文学理念者企图超越时代、超越一切道德,将"好色"视为人文主义之道,这种观点占据主流的地位。所以,所谓"好

① 加藤周一《日本文学史序说》(下),第111页,筑摩书房1980年版。
② 小西甚一《日本文艺史》(Ⅳ),第416页,讲谈社1993年版。

色”，是一种恋爱情趣，而且是属于精神性的，而不是追求性本身。也就是说，主要从性的侧面肯定人的自然的生，享受现世的人生。本居宣长以“出污泥而不染”的荷花来比喻“好色”者，并将“好色”作为生命的深切的“哀”，用“物哀”这一概念将平安时代的“好色”观念与当时的宿命观统一，概括其美的本质，赋予其普遍的文明价值和精神特征，由此“好色”的理念有了新的认同，以表现纯粹精神性的新内容为主体。

在日本文学史、美学史上，将近古这一时期纯粹精神性的“好色”的美理念，首先提升归纳为“粹”（すい）。一般地说，通俗文学发展前期的假名草子、浮世草子追求的美理念称“粹”。从江户时期“好色”文学思潮发展的脉络来看，将男女“知恋爱”的“好色”情趣作为纯粹精神性的，是始于假名草子和浮世草子，“粹”一词始见于假名草子的《青楼女评判记》（年代不详）、《秘传书》（1725 以前），及至西鹤的浮世草子，采用“粹”的称谓就普及了。但这种男女的恋爱大多发生在青楼女子与男子身上，所以“粹”作为理想的存在，一种美理念，也限定在青楼内的男女情爱关系上使用，而在青楼以外的男女关系是忌用这个词的。从这个词的语源、语义来考察，最早源于“纯粹”、“拔粹”、“生粹”，意思是通人情，特别是指通晓青楼或艺人社会的情事。通俗文学发展中期以山东京传为代表的洒落本、式亭三马为代表的洒落本、滑稽本称“通”（つう），后期以为永春水为代表的人情本称“雅”（いき），其内容大致是相通的，只不过不同时期、不同文艺形式，其称谓有所不同罢了。可以说，日本的“好色”的理念是有其风雅甚或风流的特殊含义的。也可以说，在近古文学上，类型化的通俗文学应有其历史意义。



第三节　上田秋成与《雨月物语》

上田秋成(1734～1809),读本作者、歌人、国学家。生于大阪曾根崎,传说其父为旗本等级的武士,是个放荡儿(《霞关掌录·十五》)。母亲一说是庄园主之女[①],一说是曾根崎的妓女[②],秋成是个遗腹子,四岁被生母所遗弃,后为大阪堂岛油商上田茂助收养。秋成自言:"生父生死不知,生母只一面耳"(《致实法院书简》),"无父不知其故,四岁母亦舍,有幸上田氏所养"(《自像莒记》)。翌年患水痘,断右中指、截左二指,他自戏为"剪枝(指)畸人"。这种境遇给他的心灵留下了深深的伤痕,患了幻想症。二十七岁上,与京都九条一农医家女结婚,翌年养父病逝。三十八岁上,秋成的家遭逢火灾,家财毁于一旦,他迁大阪郊区,学医三年,其后曾从事医业十余年维持生计。后弃医只靠著述,以文为乐,支撑着贫困的生活。晚年,其妻逝后,他患眼疾,近于失明。闭门谢客,不随俗流,自叹:"老懒元来不遇薄命。"

秋成青年时,爱好俳谐和国学,欣赏贺茂真渊的国学学风,对中国白话小说,也抱有浓厚的兴趣,尤其是师从都贺庭钟,一边以行医为职业兼作古籍的注释,一边向精通中国白话小说的庭钟学习"读本"的创作方法,比如学习庭钟的初期读本《英草子》、《繁野话》的创作方法,而且开始精读中国明代白话小说,比如钱塘瞿佑的《剪灯新话》、冯梦龙编的《警世通

① 大曾根章介等编《日本古典文学研究资料第四卷·近世小说》,第231页,明治书院1983年版。
② 久松潜一责编《增补新版·日本文学史》(近世),第761页,至文堂1981年版。



言》、绿天馆主人编的《古今小说》等。

这些和汉文献的古今奇谈，对他的文学创作产生很大的影响，关注庶民个体的独立性，产生了前近代小说的自觉，开始从事文学创作。首先是采用浮世草子的形态，处女作是《诸道听耳世间猿》(1766)和第二作《世间外妾的习性》(1767)，两书均采用俗文体，署名和泽太郎发表。前者收入十五篇短篇，主要描写地方风俗；后者收入十二篇短篇，模仿古典知识型的结构，行文开首或文中引用许多古歌和插入自作的和歌，主要反映各地方为人外妾的各种习性和生态，对当时的世态人情有所体察，从批判的视点出发，揭示了人间的悲喜剧。这是秋成处在模仿前人作品结构或创作方法的阶段，但是为其后从事文学创作打下了必要的基础。

于《世间外妾的习性》问世的翌年，秋成的文学创作开始转型，学习和继承其师都贺庭钟的《英草子》、《繁野话》的模式，写了《雨月物语》，将"读本"这一文学类型推向一个新的高峰。

《雨月物语》于明和五年(1768)写就初稿，几经推敲修改，于八年后即安永五年(1776)才以"剪枝畸人"之名发表。关于本书创作动机、构思和书名的由来，作者在简短的汉文自序中作了说明：

> 罗子撰《水浒》，而三世生哑儿。紫媛著《源语》，而一旦堕恶趣，盖为业所逼耳。然观其文，各奋奇态，啽哢逼真；低昂宛转，令读者心气同越也，可鉴事实于千古焉。余适有鼓腹之闲话，冲口吐出，雉雊龙战，自以为杜撰，则摘读之者，固当谓言也，岂可求丑唇平鼻之报哉。明和戊子晚春，雨霁月朦胧之夜，窗下编成，以畀梓氏。题曰雨

月物语。剪枝畸人书。

作者说明《雨月物语》如《水浒传》，如《源氏物语》，“各奋奇态，啽哢逼真”，可谓是一部“雨霁月朦胧之夜”的世界里的梦幻式怪异奇谈。全书由《白峰》、《菊花之约》、《夜归荒宅》、《吉备津之釜》、《佛法僧》、《鲤鱼梦》、《蛇性之淫》、《青头巾》、《贫富论》等八篇短篇辑成。

《白峰》，描写了歌人西行到白峰的崇德院御陵前，颂经超度一夜，与崇德院亡灵对话，就为争皇位反目成仇而引起的平治之乱、保元之乱等进行论说，西行以为崇德院“陷入魔道，与佛土相隔何啻万亿里”，并劝其向往佛道。崇德院突然敛形。于是，白峰上的弦月黯然无光。在描写两人激烈的论争中，作者借西行之口，说明此乃“毁于人欲太深”，并且引用了一些中国典籍的话，比如《孟子》的“贼人者谓之贼，贼义者谓之残，残贼之人谓之一失，闻诛一夫纣矣，未闻弑君也”；《诗经》的“兄弟阋墙，外御其侮”等，来表达了自己的历史观。此篇主要是从日本战记物语《保元物语》胚胎孕育出来的，即作者主要取材于《保元物语》中的崇德院于“保元之乱”失败之后，在流放地愤然死去，变成怨灵的故事，并与西行有关的传说相结合而编成。

《菊花之约》的故事，讲述播州国加古的学人左门虽然家境贫寒，但忠守清节，帮助和治愈旅行途中患了流行病的友人右卫门，两人结拜为兄弟。翌年初夏，右卫门返回故里，相约于九九重阳再相会。但重阳这天，左门等到天黑，仍未见右卫门来，大失所望。老母相劝：你们义兄弟的交情，像菊花一样的美，即使延误行期也在所难免。这时，在黑暗中有一人影随风而至，原来是右卫门的亡灵。事情是这样的：右卫门所在的

城邦易主，新城主要让他为自己效命，让右卫门的堂弟软禁他，不放他出城。他想到古人有云："人不能日行千里，魂魄则可能为之"，便自尽化成亡灵，赴此"菊花之约"。作者开卷一段，是根据《古今小说》卷十六的《范巨卿鸡黍死生交》的"种树莫种垂杨枝，结交莫结轻薄儿。杨枝不耐秋风吹，轻薄易结还易离。君不见昨日书来两相忆，今日相逢不相识。不如杨枝犹可久，一度春风一回首"之原句改写，并参照其师的《英草子》和香川宣阿的通俗史书《阴德太平记》改编成这个具有本土特色的"生死交"的怪异故事。他的改编意图，是告诫世人"结交莫结轻薄儿"，要以像右卫门这样"守诚信"之人为友。

作为"读本"的《雨月物语》最怪异之杰作，是《吉备津之釜》和《蛇性之淫》两篇，它们是借用东方宗教文化有关人的灵魂离开个体，超越生死与时空而自由地活动的构思衍生而来的。《吉备津之釜》描写吉备国一个富农之放荡儿，父母虽为他娶了一个美貌的妻子，他却生性放荡不羁，仍沉迷于酒色，并欺骗其妻的钱财，与青楼女子外逃，不料途中青楼女子感染了瘟疫，丧命黄泉，而被遗弃在家的妻子也抱恨，魂归西天，化为怨鬼。夜间这个放荡子，被厉鬼附身，手持大釜走出门外，在拂晓前更黑暗的夜空下，留下一声悲鸣，莫明地失去踪影。人们举灯察看，只见屋外墙边留下一摊鲜血，一个发髻，不见尸骸。此乃神釜之所示，可谓鬼气十足。这个故事，是使用了日本《本朝神社考》中吉备津神社有关男女用神釜占卜吉凶，结果不祥，以悲剧而结束的传说，以及《日本灵异记》的恶有恶报的悲怆场面为主；某些部分摄取了中国《剪灯新话》卷二的《牡丹灯记》所描写的丧偶儒生，偶遇美女丽卿，而她却是一骷髅的化身，于是将儒生拖入棺内，两人同登鬼门关的故事，混合编成。

《蛇性之淫》描写渔商之子丰雄，乃风雅之人，疏于家业。其父万般无奈，将他送至新宫神社，拜神官为师。一天，下着细雨。丰雄撑着从师父那里借来的雨伞回家，途中在鱼铺避雨时，巧遇美貌的寡妇真名儿，身边还有一小丫环，不觉心往神驰，萌生了爱意。于是，丰雄将雨伞借给真名儿后，回到家中，总是拂不去真名儿的面影，夜间入梦，寻找到真名儿家中，正欲伏枕细谈时，却醒了过来，难以分辨是梦是真。于是，丰雄赶到真名儿家中，真名儿将亡夫留下的宝刀相赠。官家怀疑宝刀是盗来的国家宝物，拘捕了丰雄，押着他赶至真名儿家。只见屋宇残破，杂草丛生，进入屋内，看见一个秀丽女子安然而坐，正欲走近逮捕她时，突然天崩地裂，早已不见女子的踪影了。其后，韦雄心中仍闪现着真名儿的身影。家人认为真名儿是妖魔，对他们的爱情加以阻挠，丰雄经家人介绍，与宫中貌美的女官富子结为连理，在闺房里被弄得神魂颠倒。第二夜，发现妻子富子原来是蛇附身。最后，丰雄在道成寺的法海和尚的相助下，用袈裟紧扣住蛇女，可是揭开袈裟，只见一条白蛇伏在富子的身上。法师将制服了的白蛇，封在钵之中。入钵之前，蛇女真名儿对丰雄呼唤出最后一句话："你为何如此无情！"

从《蛇性之淫》的上述故事结构和人物设计来看，它一方面以中国的《白蛇传》，特别是《警世通言》中《白娘子永镇雷峰塔》为蓝本，以蛇化身的白娘子作为痴情女子，与阻碍她和许仙的自由爱情的势力抗争的人物形象，演化为作为蛇化身——真名儿的形象，与束缚他们爱情的封建旧习及背弃她的爱情的丰雄抗争，正如篇名《蛇性之淫》的"淫"字，日语是"爱欲"、"性欲"之意，故也可将它译作《蛇性之恋》，都是执著信义，执著爱欲，只是与中国白娘子因"一时冒犯天条"的抗争手

段不同，采用了蛇性的“恶报”手段来抗争罢了。可以说，两者的主题思想是十分类似的。在情节上来说，比如，两蛇女都有丫环相伴，情人——许仙或丰雄都给蛇女借雨伞，还有白蛇赠送许仙以银两、蛇女真儿赠送丰雄以宝刀，最后两蛇女都被道士（或法师）整治，一个永镇雷峰塔，一个永埋道成寺内等，也有不少相近之处；另一方面融入日本谣曲《道成寺》的蛇女“恶报”的怪异精神。这出剧描写道成寺寺内和尚安珍和美女清姬相恋，清姬决心嫁他，他受到寺庙禁制，渡高日川而逃，清姬飞川追赶，结果被住持用法力降伏，清姬愤于安珍的负义，积怨变成了女蛇，放毒炎将躲藏在大钟内的安珍化为灰烬的恶报故事，这样《蛇性之淫》的“恶报”就增添了怪异谭的本土色彩，作为蛇性的爱，还含有“哀”（あわれ）即可怜的因素。

《雨月物语》的其他篇目，内容不同，但都是写了亡灵现身，与现世的交往（《夜归荒宅》、《佛法僧》、《青头巾》），或是人变成鱼、变成黄金的精灵现身（《鲤鱼梦》、《贫富论》）。全书各篇有着以下共同的基本特色：一是完全或部分根据中国白话小说改编，或受中国小说影响而创作的，比如《菊花之约》、《鲤鱼梦》、《夜归荒宅》、《蛇性之淫》；二是根据街谈巷议而创作的，比如《佛法僧》；参照和汉文献而创作的，比如《吉备津之釜》；三是部分根据典籍，部分近于作者创作的，比如《白峰》、《青头巾》、《贫富论》。综观之，与其说《雨月物语》完全受中国白话小说影响决定，是纯粹改编小说（“翻案小说”），毋宁说是部分根据中国白话小说改编，并加以日本化；部分采用和汉典籍，使两者化合，以日本传统审美情趣表现出来；还有纯粹根据日本的古典、先行文艺作品改编的，或作者独自创作的。不管哪一种情况，作者都充分发挥了自己精神的自由和创造力。换句话说，它是和汉文学融合的产物。其突出的成就是：小说

结构严密，人物性格一贯，虽是怪异，却将怪异升华为美，使之富有高度的浪漫性和幻想性、浓厚的人情味和封建社会人间像的真实性，加上清新的文体，具有很高的艺术价值，堪称是“读本”的杰作，对后期“读本”创作产生很大的影响。

继《雨月物语》发表二十四年之后，秋成开始执笔写《春雨物语》，于文化六年(1809)完成，全书收入十篇短篇。关于创作本书的动机及构想，正如作者在序文中表明：“初效物语故事惟恐不及”，“往昔受骗于史书典籍”，故而“即使杜撰虚构，自当有人以信史去读”。因此本书少有像《雨月物语》那样借鉴和汉文的史书典籍，特别是中国白话小说的怪异性，而注重加强了文学的虚构性。内容分三大类：(一)历史物语类，比如，描写平城天皇卷入政争旋涡的《血衣》、描写唐风文化时代良峰的宗贞和尚卖弄聪明故事的《天津处女》，描写自由人文屋秋津与纪贯之论战故事的《海贼》等三篇，占少数，多是脱离史实而作文学虚构的。(二)民间传说类，比如，叙说一个入土的僧人被挖出来复活后做了寡妇的入赘女婿的《二世之缘》；叙说一个志向歌道的青年上京误闯入森林险遇各种神怪和异类的《独眼神》等。(三)真实故事类，多取材于作者生活的年代，比如，取材于文化三年(1806)的山城国村民渡边源太杀妹事件的《尸首笑颜》等；取材于镰仓时代的，只有叙说忠于源义经的辨庆事迹的《舍石丸》一篇。除历史物语类，其他各类在文学创作上都充分表现了作者的艺术个性，同时增加了知识性和伦理性。不足的是，缺乏《雨月物语》那样的严密结构，有时过于省笔，首尾欠连贯性。

上田秋成在文业上，还有不能忽视的一大成就，那就是精心研究日本的古典，撰著了《万叶集》的注释书《〈万叶集〉楢杣》、《歌圣传》、《金砂》、《金砂剩言》(以上约 1804)等。尤其

是值得重视的，他发表了有关《古事记》等论述书《可休言》(1792)、《神代可休矣》(1808)等，用唯物的史观，论述《古事记》中有关"神代"的部分时，直接向当时的国学大师本居宣长的"神代说"挑战。本居宣长从民族主义、国家主义的立场出发，将历史和神话混淆，错误地认同《古事记》有关日本历史的"神代"起源说，并将歌学、文学与"神道"联系来思考，主张取用拟古调和拟古文。上田秋成针对宣长将这种神话的无稽之谈，作为学问的立论依据，进行了科学的分析和学术的批判，否定"神代"的存在，同时主张和歌、文学都应自由地使用时代调和用语。这不仅对于文学创作，而且对于思想建设、文化文学建设都起着积极的作用。

他的随笔集《胆大小心录》(1808)，论画、谈茶、回忆往事、考证历史的同时，在人物评论中称赞其师贺茂真渊的国学观，再次批判本居宣长的"神代说"，特别是针对宣长认为太阳神是日本神代之始，"普照万国"的论点，指出："把日月比作人体，毕竟是'古传'(神话)，日月的实际，用千里镜眺望，即可见日炎炎，月沸沸"，"宣长的说法到底是不通用的"，"我国的神代的故事，不应让人为的制造者来道说。"他这种敏锐观察的独创性，是与当时社会的共同价值观不相容的。加藤周一指出：宣长和秋成"两人态度的不同，大概是由于一方承认自己与社会的同一性，另一方则继续坚持自己同社会的异化关系——再说，这是不得不这样做的吧。""贯穿《胆大小心录》始终的，是一种反权威主义的态度，一种无情而激烈的批评精神，一种哪怕付出任何代价也要把自己的人生坚持到底的坚强意志。作为这样一种品格，《胆大小心录》在德川时代的文学中，

放出了异彩。”① 这是一部可称为学者的优秀随笔集。

秋成所处的时代是于日本经过“享保改革”完全强化和巩固封建体制之后，所以其学术活动和文学活动的历史意义是十分重大的。中村幸彦从文人意识的角度，对秋成作了这样总括性的评价：“秋成蔑视封建的个性，站在相互尊重个性、个我是个我的立场，也就是试图在古代承认近代国家相互间理想状态。（中略）他的作品中的人物，也是在提出了的社会问题中，以个人的精神和责任加以解决的。可以认为，这是他的个人主义的人生观的投影吧。秋成就是在这样美好、丰富而纯粹的精神生活中，度过他晚年辛酸贫困的孤独生活的。”②

可以说，上田秋成的文人意识的自觉，是与他在文学上的个性意识的自觉相互一致的。这成就了他的学术，也成就了他的文学。

第四节　式亭三马与《浮世澡堂》

在近古后期的通俗文学方面做出重大贡献的，是式亭三马（1776～1822）。式亭三马，原名菊池久德，字泰辅，出身八丈岛一个小岛的神主世家，其父到了江户浅草，成为木版雕刻师。他生于江户，九岁开始在江户书肆玩月堂做工，直至十七岁，这期间广泛阅读各种通俗绘画本，积累了许多知识，有好书家的美称。可以说，是自学成才的。同时，娶了玩月堂主人之女为妻。辞退工作后，模仿山东京传、芝全交习作“黄表

① 加藤周一《日本文学史序说》（下），第196～197页，筑摩书房1980年版。
② 中村幸彦《文人意识的成立》，《岩波讲座·日本文学史》（第九卷，近世），岩波书店1959年版。



纸”，于宽政十年(1798)写了《辰巳妇言》，真实地反映了深川青楼的生态，特别是他的洒落本《侠太平记向钵卷》(1798)，以揶揄的手法，描写下层商业区的风俗和市井事件的同时，暴露了消防营的争斗内幕，引起了一派消防员的不满而火烧三马家的动乱事件，于是招来了笔祸，受到手铐五十日的刑罚。由于这一事件，虽停笔数年，但反而使默默无闻的三马出了名。他的原配殁后，他成为书肆兰香堂老板的入赘女婿。三马为着生活，一边经营商业，一边从事创作，除了习作“黄表纸”之外，还取材于狂言、歌舞伎的故事试做过“洒落本”、“读本”等各种类型的通俗小说，颇有“戏作”的天才。在受罚之后，最终转而执笔写作“滑稽本”，在文坛占有一席之地，与滑稽本《东海道徒步旅行记》的作者十返舍一九并称为滑稽本的双璧。曲亭马琴在与他互相恶言相对论争之余，对他也做出这样的评价：“虽无学问，却是才子。虽毫无文人气质，也不像商贾，倒很像世间的侠客。”(《近世物之本江户作者部类》)

三马的滑稽本处女作《酩酊气质》(1806)，以独白体描写了庶民的十二种酒癖醉态的滑稽故事。当时正是“落语”(类似单口相声)的流行期，他这部作品是为著名的落语家樱川幸甚而编写的台本。接着发表了《戏场粹言幕之外》(1806)，描写歌舞伎剧场所见所闻，用写生式的手法，将当时剧场演员和观众的种种风俗、语言、姿态、动作等，都细致入微地表现了出来，栩栩如生地将町人众生相展现在读者面前，颇具写实性、趣味性和滑稽性，形成三马以后的基本创作风格。他作为滑稽本作家的才能，充分发挥了出来。从此，他写作滑稽本一发而不可收。他与“落语”表演台本直接结合，以独白的形式，还写了类似“酒癖”的“性格癖”滑稽本，比如《当世七癖上户》(1810)、《四十八癖》(1812)、《酩酒一杯绮言》(1813)等，素描

式地写了庶民的各种“性格癖”、醉客的生态,以及他们的心理机微。他素以健笔而著称,史书有这样的记录:“人到壮年,无比健笔,一旦写起稿子来,不出三昼夜,一挥而就七八卷,其才思之敏捷如斯也。”(《戏曲小说通志》)

《浮世澡堂》(1809~1813)和《浮世理发馆》(1812)是式亭三马的滑稽本代表作,也是滑稽本顶峰之作。这两部姐妹篇,在《酩酊气质》、《戏场粹言幕之外》的基础上,有所创新和发展,将滑稽本的艺术提升到一个新的水平,迎来了滑稽本的全盛期。

《浮世澡堂》全书分四篇,共九册,从开笔到完成,前后用了四年的时间,按篇先后出版。原预告还有五、六、七篇,最终没有执笔。作者在序文中交待了写作此书的宗旨:

> 窃以为教诲之捷径,莫过于在澡堂洗澡者。为什么呢?乃因不分贤愚邪正,贫富贵贱,洗澡之时,全都裸体,协同于天地自然之理。无论孔子、释迦,还是张三李四,出生时的姿态一如,皆赤裸裸的、全无欲求的形态。(中略)一生的用心,在于将裸体藏匿在包租柜里,将灵魂锁住,不要倒错七情六欲,遵守约束盖上神儒佛行会司事的大印章云云。(第一篇自序)

> 这女澡堂的小说,虽是“戏作”之书,但用心来读,则甘之如饴糖,自然得以了解善恶邪正的情况。常言道,观察别人的行为,对照自己的行为,善恶皆可以改正之。这正是教诲的捷径。(第二篇自序)

也就是说,人于先天并无欲求,乃后天倒错,产生了七情

六欲，从而以澡堂为舞台，通过洗澡者裸体的百态，窥视芸芸众生浮游在善恶之间的诸相，对照自己，辨别是非善恶，教诲人们遵守“神儒道”，以及“天地自然之理”。因此，作者一反当时通俗文学的舞台多是青楼的作法，代之以封闭社会的庶民社交场所——澡堂；抛弃当时青楼这个特殊社会的事，代之以庶民的习俗事，并用“戏作”的手法表现出来，寓教于乐。

三马在第一篇开卷就叙述了澡堂的概况，表明“在澡堂里，神祇释教恋无常，都混杂在一起了”，于是展开男澡堂的“早晨的光景”、“中午的光景”、“下午的光景”不同时间差的入浴状况，比如，“早晨的光景”通过中风半瘫的豚七、隐居的老大爷入浴情景，描写了他们病态、老态，以及他们与澡堂客对话，道生死病痛的恼人事；医生点评行医的受苦；两男子议论放荡的人虽成了大财主，心术不好、不孝，也积聚不了钱财，这是报应；两人谈，讥讽投机者对钱财贪得无厌，有如想山芋变鳗鱼，最后吃到的是一块鳗的硬皮；最后以澡堂客在谈兴正浓之中，豚七长时间泡澡，中了热气而结束这一“早晨的光景”。“中午的光景”以浴池里的人喊着要对水开始，一个乡下来的人就手拿在池边的裤衩带当手巾擦脸，一个劲儿地喊“臭呀！”结束，“下午的光景”以一群顽童在嬉闹开始，叙说一个醉汉和澡堂的小伙计，借三分酒气要求小伙计归还洗澡钱，贪吃小伙计的茶和点心；五个瞎子唱净瑠璃，唱出“圣代连续万万年，上下贵贱在一起”；醉汉、瞎子又与江户儿、唱净瑠璃的义大夫聊起江户的艺能和风习来，等等。在侃侃而谈中，宣示人生之理，风俗之繁，伦理之善恶。

第二篇是“早晨至中午的光景”，第三篇是“正月的女浴”，都是以女澡堂为舞台，通过江户女与大阪女之间、艺妓之间、少女之间、大娘之间、女佣之间等的对话，调侃另一个世界的

事。她们从谈论发式、油盐酱醋、婚嫁产子、婆媳关系、夫妻间的拌嘴、孩子间的吵架，到艺伎私下议论男客的逸闻、女佣背后饶舌非议主人，到讨论戏剧、说书、评人物，乃至关西关东语言的差异。话题天南地北，东拉西扯。透过女人们的赤裸裸的言谈，展现出种种社会世相和人间形象，还提出一些伦理道德的问题，都是属于斑驳的女人世界。正如作者本人在自序中所戏言："在九尺四方澡堂里，尽吐谵言。"

余下的第四篇，又回到男澡堂，时间已是"秋天的光景"，从开头春暮、夏逝、秋来，体现季节的变化，男客泡在浴池里转而谈起七月十五日盂兰盆节舞蹈的事、越后大雪和雪女的事、商界吝惜人的事、花钱的事、作俳句的事，以及茶余饭后、吃喝玩乐诸如此类的事，事无巨细，无所不包，都尽在谈论的话题之中，忠实地再现自己所熟悉的江户市井杂事和庶民方方面面的生活感情。作者在这一篇的跋文中，借用中国宋代周敦颐（茂叔）的传记中的"胸中洒落，如光风霁月"句，写了下面一段话，结束了全书：

> 面对砚台，滑稽跃然纸上，诙谐笔下如有神。呜呼，何其洒落。呜呼，何其洒落。茂叔胸中式亭腹，其洒落如光风霁月。

三马在这部作品中，没有设定贯于全书的主人公，出场人物不断变换，并且多透过人物生动的对话形式，表现以庶民为主的各种不同人物的气质和性格特征。同时透过作者敏锐的"批评眼"，观察和分析"贤愚邪正、贫富贵贱"的"七情六欲"和"大千世界"，并采用或调侃的笑，或揶揄的笑，等等手法表现出来。为确保最大的"笑"，对话的描写有夸张的成分，而且在

"笑"中——包括在欢笑与苦笑中进行教化。美中不足的是，缺乏完整的故事结构，且人物杂多，缺乏个性，形象多有重复，语言也多有雷同，存在将人物类型化倾向之嫌。但是，作者创造了自己独特的风格，在逗乐中来达到自己在序文中所言的目的，在这点上是取得成功的，颇受当时庶民大众的欢迎。

在《浮世澡堂》获得成功之后，三马继续写了《浮世理发馆》，将舞台移到另一个庶民的社交场所——理发馆，正如作者在自序中云：

> 人各有一种性格癖，浮世的人情出现在理发馆里，有一百人聚集在那里，就会有一百个样式的发型，会有一百种人情。发髻有乐屋型的长，也会有本田型的短。所谓尺寸有长，也有短，因应其利以用之。

在这里，三马明确地表示他要通过观察出现在理发馆里的众多客人，来了解浮世的种种人情，并因而加以利用，将它们写出来。所以在作品中，作者让来理发馆里理发的中下层町人、浪人豪侠、腐儒隐者、小商小贩等形形色色的人物登场，透过他们幽默滑稽的对话，比如，腐儒谈古论今，从中国的《左传》到日本的《万叶集》，让别人听不懂，还自以为"和愚人谈论是无益的"，却让愚人反讥为"放屁的儒者"，甚至给他冠以一个"孔粪"的绰号，表现了儒者以清贫为乐的性格，同时也幽默地揶揄了他不懂得许多世俗之事，使他也不得不承认"圣人也有为难的事"，栩栩如生地塑造了一个儒者的形象。比如，通过少爷德太郎与伙伴谈论女人，评头品足，从议论自己的老婆、艺伎的美与丑，谈论男人娶了丑媳妇也还可以在外纳妾宿妓；还有不少男人谈论女人的笑话，包括当时流行的好色美

谈，并通过名叫土龙的男子的嘴，说出男人与女人对“色”与“恋”实际存在的差别，披露了在男女关系上所表现出来的封建道德和审美价值取向。又比如，借议论“戒名”之分长短，以表示财富、地位之大小高低，讥讽给一些连没有佛道修行的佛爷也起了个长长的“戒名”，慨叹“生时讲名利，死后也讲名利”的世俗；以及叹息浮世如梦幻，荣华富贵也只是风前的尘土，如此等等的描写，反映了这些男人的人物性格和人生观的特征，以及与之相关的人情之微妙和社会之生态。虽然仍保持平面式的描写，但细致而精密，而且为适应小说情节发展的必然要求，使小说结构趋于紧密。

从角色模式来说，如果说《浮世澡堂》没有设定贯于全书的主人公的话，那么《浮世理发馆》虽设定了主人公——理发馆的主人鬓五郎，活跃于全书，但也只是起着穿针引线的作用，引起话题后，就让位于不同角色，展开不同的故事。同时，如果说《浮世澡堂》分别叙说了男人和女人两个不同的世界，那么《浮世理发馆》则主要描写男人的世界，显得没有那么斑驳了。

作者在篇末预告将出版第三篇，结果未能实现。于他辞世翌年，由泷亭鲤丈续写并刊行，但文笔和意趣皆迥然不同，已属另一部作品了。

式亭三马在《浮世澡堂》、《浮世理发馆》这两部作品里，聚集各类庶民登上澡堂、理发馆这样的舞台，以“笔头取笑”，“舌头逗乐”的形式，让他们尽情地表演，将这个时代的庶民社会和生活，这个时代的大千世界，尽情展现在世人面前，犹如编织出一幅江户下层町人的历史画卷，在文学史上的意义是重大的。

第五节 马琴的《八犬传》及文学观

在日本文学史上，很少超长篇小说，于古代有《源氏物语》，于近古则有《南总里见八犬传》（《八犬传》），成为最大的传奇小说。

《八犬传》的作者曲亭马琴（1767～1848），本姓泷泽，名兴邦。出身于下级武士，九岁丧父，家贫如洗。十岁过继给泷泽家，自幼爱读书，十四岁留下习作俳句“神旅”，一度侍奉松平家，此后三易主家，最后离开了侍奉的主家，于江户内外过着流浪的生活，尝尽放荡三昧。十七岁上，以马琴的笔名在《东海藻》上发表了三首俳句，开始涉足俳句，从医未成，立志于文业，同时专注于儒学。此后师从山东京传，并以京传门人大荣山人的名义，发表了处女作黄表纸《尽用而二分狂言》（1791），但这是一部失败之作。当时马琴就职于书肆。是年，他在一场洪水中失去了居所，寄住在其师京传家，恰逢京传因为写了洒落本犯禁而被处以手铐五十日的刑罚，他继承其师的文业，一心专注于文学创作，执笔继续写了若干“黄表纸”，皆无得意之作。

所以马琴的志趣，不放在“黄表纸”这一文学类型，而希望从事更正规的文学创作。特别是享和二年（1802）他旅行京阪，接触到井原西鹤、近松门左卫门以来形成的文学传统和文人风格，决心尽可能摆脱戏作者的影响，并以《俳谐岁时记》（1803）结束俳谐的创作活动，从创作读本再出发，写了第一部读本《月冰奇缘》（1804），获得好评，作为读本作者而得到文坛的承认，他就义无反顾地走自己创作的路，这成为马琴创作生

涯的重要转折点。

马琴以其武士阶级出身养成自负的气质，不屑于町人的戏作者的生活态度，加上适应当时的时势，最后以其读本《弓月奇谭》、《八犬传》等长篇巨作，而提高读本的价值，他的文学创作获得了飞跃发展，从而"青出于蓝而胜于蓝"，超越其师山东京传，在江户文坛占有一流作家的地位，从而与其师京传产生了纠葛。他的一生著有读本约四十种，草双纸、黄表纸等约一百七十种，还有随笔十数种。① 也有另一种统计方法，他的全部著作，包括译作（《水浒传》、《汉楚军谈》等）、随笔在内，凡四百部，一千四百册。② 就其数量来说，这是同时代未见的，可谓是个多产作家。

马琴最有成就的读本类，从题材来说，可以归纳为四大类：（一）"讨敌物"，比如《月冰奇缘》、《石言遗响》、《三国一夜物语》等，是以当时通俗小说流行的讨敌作为主题，多吸收中国小说和日本净瑠璃、歌舞伎有关讨敌方面的题材，且加入怪异灵验谭的因素；（二）"传说物"，比如《四天皇剿盗异录》、《劝善常世物语》、《皿皿乡谈》等，是以古代传说为基础，融合相关史实，且含有某些奇谭的因素；（三）"情话·巷谈物"，比如《三七全传南柯梦》、《松染情史秋七草》、《八丈谈》等，是以社会上流传的爱情事件为素材，写出被封建社会认为是猥杂的男女痴情，但它将人物由町人置换为武士，并以义理和宿命的因果说加以制约；（四）"史传物"，上述《弓月奇谭》、《八犬传》就是"史传类"的代表作，它们是属于一种演义体的小说，在各类中最有成就，形成江户读本的主流，名实相符地成为读本作者的

① 水野稔编《马琴》（日本古典鉴赏讲座第二十五卷），第4页，角川书店1964年版。

② 板垣市藏《国文学史纲》，第221页，明治书院1936年版。

第一人。

《弓月奇谭》(1807 ~ 1810),全二十八卷二十九册,分前篇、后篇、续篇六卷,拾遗·残篇五卷。这是马琴从执笔到全部刊出花了约六年的时间完成的第一部长篇读本,主要题材取自《保元物语》、《太平记》,并参照中国《水浒后传》、《水浒传》、《三国演义》等的小说构思,构建了独自的艺术世界。故事的前半部以保元之乱的史实为依据,描写源为朝在保元之乱失败后,被流放到了伊豆大岛,在这悲运中寻求新的天地,整治了当地的虐政,开拓了诸岛。后半部则模仿《水浒后传》的英雄李俊赴暹罗平定那里的内乱,成为暹罗王的故事,来叙说源为朝与其子到了琉球,在正义之士的帮助下,平定了当地的内乱,其子成为琉球王,子孙满堂的故事。

马琴是根据严密的文献考证,在正史背景的真实下,通过小说的虚构,将人物性格加以理想化和单纯化。同时,充分发挥天才的想像力,乃至驱使无度的空想,比如,源为朝杀蟒蛇取明珠(继承王位象征的明珠),交换琉球王女的鹤,上京向崇德新院献鹤失败这样荒诞的手法,来拉开序幕,铺陈源为朝的曲折而具几分神秘的生涯,最后以源为朝登上八头山,会神仙福禄寿,福禄寿示意琉球未来的命运,规劝他回到日本,这时从云间出现保元之战阵亡的战士,源为朝见此便乘马飞天,也隐没在云间,最终也同样以这样无稽的手法降下了全故事的帷幕。正如作者所说:这是一种“空想的结构”(“前编序”)。“此书述古添新,流风文采,自然奇拔,亦是虚实相半,似唐山演义之趣。”(后编批为朝外传弓张月)它虽归属“史传物”类,然而已发展成一个新的领域——演义小说体。这部作品的问世,对于当时净瑠璃、歌舞伎的剧本创作产生很大的影响,乃至于当代,三岛由纪夫的现代歌舞伎剧本《弓月奇谭》也是据

此改编的。

于文化十年(1813)其师京传发表续《双蝶记》未获成功，决定封笔之后，马琴更充满自信，雄心壮志，要在读本这一领域大展身手，试图君临江户文坛。于是他闭门谢客，伏案写作，度其余生。他的不朽名作《八犬传》(1814～1842)就是在这种情况下诞生的。《八犬传》全九辑九十八卷一百零六册，从四十八岁开笔，到七十五岁完稿并全部出版，前后花费了二十八年的岁月。可以说，作家是花了毕生的精力和心血，来完成这部日本古代最宏大的长篇巨作的。但晚年的马琴忍受丧妻失子之痛，双目失明之苦，无法执笔，于最后三四年不得不由本人口授，由儿媳代笔，好不容易才完成全部书稿。正如他在第九辑最后一卷“回外剩笔”所慨叹的：“老翁目衰难执笔，教媳代书苦难言。”众所公认《八犬传》作为史传体小说，在日本大众文学史上是无与伦比的。作为长篇小说，在世界大众文学史上也是屈指可数的。作家自嘲自叹地说：“知吾者，其惟《八犬传》欤。不知吾者，其惟《八犬传》欤。”

这部作品以南总里见家盛衰兴亡史作为题材，故事大意是：里见义实战败之后，逃至安房，在国主的遗臣孝吉的拥护之下，消灭定包，并处以定包之妾玉梓极刑。玉梓死前诅咒里见儿孙将入畜生道，变成犬类。在安房苦战景连时，里见曾对爱犬八房说：你若能咬死景连，就将爱女伏姬嫁给你。八房将对方的首级拿下，向伏姬求爱。里见见状，欲将八房杀掉。伏姬反对，最后与八房一起出家，躲在富山洞内诵读《法华经》。但是，里见却召孝吉之子孝德救出伏姬，招其为婿。孝德击毙八房，不慎误射伏姬。伏姬为表忠贞，剖腹自尽，从腹中飞出一串一百零八颗的玉珠，散落地上的八颗上面分别雕有仁、义、礼、智、忠、信、孝、悌各一字的灵玉，成为八犬士出世之前

兆。其后由此出世的八武士，冠以犬姓，分别成为具现儒教八德的勇士，代表“善”的一方，与八德相反者是“恶”的一方。他们自认为乃是宿世之兄弟，结集在主君里见义实的旗下，力尽忠节，互相结义，帮助里见家复兴。小说以这八犬士为中心人物，描写了他们在与主家聚集中的悲欢离合，以及不断出现奇遇、奇祸，以及与代表善恶邪正的各类人物周旋，经历变化万千的危机，冒生命之危险，叱咤风云，最后完成复兴封建主里见家的大业，功成名就后，与里见家的八位姬君成婚，子孙满堂。他们老来进入富山山中，成仙隐身，以大团圆而结局。从而，实现了作者的理想世界。

马琴的《八犬传》主要是仿中国故事编成，其目的是宣扬“劝善惩恶”和“因果报应”思想。如作者所云：

> 窃取唐山故事撮合而成。比如，源礼部辨龙，根于王丹麓龙经。灵鸽传书于泷城，拟张九龄飞奴。伏姬嫁八房，仿高辛氏以其女妻槃瓠。其他不胜枚举。（中略）撰写是篇《八犬传》小说，推说因果，以警醒妇孺。（总序）

> （本传）虽是愚蠢人的颓唐事，但愿以此劝善惩恶，教诲世间顽固之妇孺翁媪，盼能成为引导彼等渡迷津之一筏，始动笔戏墨也。（第九辑卷三十三，卷首附录）

具体地说，作者首先言明以“唐山故事”为典范。从作品的整体构思来看，主要参照《水浒传》，部分取自中国《搜神记》、《三国演义》、《西游记》等的故事衍生而成。尤其是作者自始至终都以《水浒传》作为参照系，无处不对照《水浒传》，取其精髓，而又异其事，在描写和叙述上，更多采取暗示的象征

手法，描写了世态人情，乃至以中国传说中的“人畜交婚谭”等怪谈鬼话安排情节，从中抹上浓重的浪漫的色彩。然而，作者又嫌《水浒传》的“劝惩过于隐晦，至今无善悟者，徒观其表，不过是强人之侠义”，“毕竟，游戏三昧，于世毫无裨益”（第九辑卷三十三，卷首附录），故而他摆脱《水浒传》过多的俗谈之观念，使之寓意于劝惩，以虚构之事而警醒尘俗，在对众多人物彼此的对照中，更有意识地突出宣扬儒佛的劝善惩恶和因果报应的思想，再加上礼赞武士道以死守忠义的精神。因此，作者未模仿《水浒传》以一百零八好汉阵亡，宋江、李逵自杀的悲剧结局，相反，以里见开创十代之荣耀，尽大团圆之欢而终结，此乃如作者本人所说：“作者之用心从一开始就不同于《水浒传》”，“毋宁说，作者之用心是‘劝惩’二字”（第九辑卷三十六，卷首附言）。也就是说，尽管《八犬传》效仿《水浒传》的怪谈，但表面相似，内实是不同的。因而，他强调“怪谈有雅俗之别，余所撰怪谈无不寓劝惩者”（第九辑卷二十九，卷首赘言），缘此他写怪谈乃赋予“劝善惩恶”教训之意，显现了马琴的独自思想，以构建作者自己的理想世界。

其次，借鉴本土的战记文学《义经记》吉野山的英勇战斗史迹、《太平记》犬戎国等的故事、勾当内侍的叙述，以及借用《平家物语》“祇园精舍钟声”、“两株沙罗花色”之警示“诸行无常”和“盛者必衰”之理，演绎出“如是畜生发菩提心”，便以优美的文字写了伏姬的起居和心境。同时，精密地查阅有关里见的《里见代代记》、《里见战记》等历史文献和《房总治乱记》、《房总地志》，把握有关史实，使史实与虚构交错，进一步将历史抽象化，通过错综复杂壮阔的场景、曲折离奇的情节和交织奸贼淫妇的纠葛，从横向揭示人物的善恶行动、空想的仁义事件，以及这些人物的不同命途。同时，分别设置八犬士的列

传，从纵向展开八犬士波澜的成长过程，以及有序地谱写他们的诚信和事业的正义，博得伏姬灵神、灵玉加护的个人传奇经历，还配以四季的自然风情，纵横编织出一幅多彩而华丽的浪漫画卷，使这部英雄史诗更增加其重量感，而且构思奇特怪异，故事叙述精妙，比喻连续，跌宕起伏，环环相扣，令人拍案叫绝。大概是受到战记物语的影响，其中两虎相争、二龙互斗的场面描写得最为豪壮和宏伟。加上文体和汉折衷，修辞雅俗兼容，大大地扩展了语言的空间，且文章强韧，频频使用拟态词、拟声词等，给人一种跃动感。这些都是《八犬传》的基本特色，引人入胜之所在。

可以说，《八犬传》脱胎于《水浒传》，借助形式多于思想，即使借助思想，比如忠义思想，也是扎根于本土的武士道以死相赌的义理精神，和当时时代流行的"劝惩主义"文学思潮的土壤之上，既借鉴外来的《水浒传》的小说技法，又完全摆脱它们的羁绊，"脱胎换骨"，完成了纯日本式的演义体小说，有日本《水浒传》之称。

晖峻康隆认为：《八犬传》"是学习中国《水浒传》的构思，参考我国的史书，以下总里见家复兴为中心，描写八名英杰即所谓八犬士活跃的最大传奇小说。"其精髓是"以儒教思想作为根本，鼓吹武士道精神，加上以佛教因果报应的思想来发展事件"。由此，"进入天保年代（1830～1844），读本几乎是靠马琴一人之力来支撑和流行的。"①

实际上，《八犬传》反映出曲亭马琴的文学观，是基于儒教伦理和佛教的因果报应之上，他本人自称是"以婆心言儒经"，作者反复强调要"说仁义，辨善恶"（第九辑卷三十三，卷首附

① 晖峻康隆等《古典日本文学史》，第357～358页，筑摩书房1967年版。

录),就充分表现了自己的这种文学观和强烈的信念,以及他写小说的动因。也正是由于他从这一理想主义出发,将“劝惩”放在第一位,艺术放在第二位,以此来规范复杂的事件和人物性格、行动,不可避免地出现将人物理想化有余,个性化、人性化则明显不足,甚少描写人情的微妙和挖掘人物的内心世界,大多流于观念化、类型化,这在艺术上是最大的缺陷。

马琴小说观,先是强调劝惩主义,即重教训性,但创作了演义体读本之后,在“慰み”(娱乐)与劝惩之间摇摆,最后悟到要在“隐微”中谋求两者的统一,即谋求文学性与思想性的统一。有关劝惩的文学观大致可以归纳为以下几个主要论点:

(一)警世说

他将小说创作的目的,放在“警己警人”上,尤其是首先放在警醒妇孺上。他认为虽然稗史无益于事,但是,寓以劝善惩恶,妇幼读之也无害,而稗史可看之处,也在于劝善惩恶。所以他撰写《八犬传》,推说因果,其目的就是警醒妇孺,抑恶扬善。他说道:

> 昔者震旦有乌发,善智识,推因辨果,诱众生以俗谈,醒之以劝惩。(中略)余自少衍事戏墨,然狗才追马尾,老于闾巷。唯于其劝惩,每编不让古人,敢欲使妇幼到奖善之域。(《八犬传》第三辑序)

> 翁所作之小说,必以劝善惩恶为宗旨,以警醒蒙昧。(《八犬传》第九辑回外剩笔代跋)

在马琴看来，劝惩是手段，达到“警己警人”的警世为目的。他的创作目的意识是非常强烈的。

(二)善美说

马琴的劝惩思想的核心是善，强调有善才有美，有善美则无丑恶。他承认善与恶、美与丑的对立关系，最后通过因果报应来扬善抑恶，并且在《八犬传》中将这种观念具象化。比如，他以仁义礼智信忠孝悌作为善的内容，八犬士是八善的化身，即表示八善是男性的主要德目。他还以贞操节义，作为女性的主要德目。而且基于此，他的文学观的根本，首先是强调善与美的一致，其次是强调善美与真的统一。他指出：

> 其美有眉目之美，也有禀性之美。恶亦然，有相貌之丑恶，也有心术之丑恶。如此，容貌美丽而其禀性毒恶，只能谓之恶少年。容止丑而禀性美，可谓美少年。若禀性与容止皆善美，则是真正的美少年也。(《近世美少年录》)

他在容止和禀性两者之美的比较中，重禀性的美，重内在的美，而且以此作为区别美与丑的根本要素，并将美与善统一起来。作者以此来喻其文学论的中心，是重内容美，多于重形式美，而美的本质就是善。也就是强调从本质上说，文学与道德是统一的。

在真善美的关系中，马琴不言真。他认为：“信言不美，美言不信”，他说：

> 稗说传奇虚构之言，只得写情态，且以劝善惩恶作为

作者的本意。(《玉石童子训》)

可以说,马琴将美与真看做是相反的观念,以为稗史的小说、戏曲是在失去了真的地方创造美,若小说戏曲构建在美的基础上,就不可能是真。因为按马琴的看法,美比真更能娱乐妇孺。因此,他不以现实为目的,而将其构思的东西理想化,并且其理想化的方法是通过善恶因果关系来对现实和历史加以新的解释,并且用因果律来改编那些不适合其因果律的旧记史实和加以理想化。也就是说,他企图在失去真的地方创造美,而美则存在于"慰み"(娱乐)本位和善恶因果的联系中。

(三)情爱有害说

马琴重视文学的功利目的,而忽视文学的感情效果和审美作用,使感情受到道德的束缚,视情爱为邪淫,视情爱小说为有害,过分强调了文学的德目的功能。可以说,功利的目的说,是其劝惩文学观的基点。因此,他指责《源氏物语》说:

紫家才女之《源氏物语》一书,虽是和文之典范,但有堕地狱之痛悔,乃有关淫乱玷污也。况且后世诲淫浮艳之谈,于读者有害,作者应慎而慎之。由此饭台曲亭翁,尝耽于著书。每岁著小说,皆以劝惩为本。(《石言遗响》)

同时又说:



《源氏物语》太耽于淫恋而不谙劝惩。(中略)稗史传

奇之些许可看处，即在于劝惩。劝惩失正，徒致诲淫导欲。故纵有善人不幸被恶人狠毒杀害，死后遗羞之事，事中亦应避免，因其有碍劝惩也。(《八犬传》第九辑卷三十三)

他在解释《诗经》和《水浒传》时，特别强调了孔子删改《诗经》，犹存淫诗，而未删尽，是欲留之以戒后世。《水浒传》写了潘金莲与西门庆等的心境一般，也是欲以之惩戒邪淫。所以他强调稗史小说之可读性，即在于劝惩，劝惩失正，则徒致诲淫导欲。

(四)戏作说

马琴将劝惩作为文学创作的第一义的同时，承认文学的“慰み”(“娱乐”)的意义，而又不承认文学本身的价值。所以，他认为他戏墨是读书之余乐，不是他的真正的事业，而是赖以糊口之计，以及用以购买其所需要的书籍。他还认为文学创作并非是个好的技艺，劝其徒勿浪费光阴做此无益的游戏。他说：

无劝惩之意，就不是戏文。 (《曲亭传奇花钗儿》)

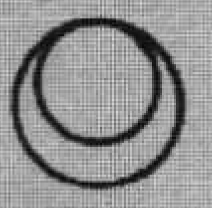
但是，不能忽视的是，马琴主张这一劝惩文学观的同时，还强调了文学中“尽人情”的作用。他说：

叙述忠臣节妇、义士孝子的基础上，竭力道人情。(《赖豪阿阇梨怪鼠传》)

其间劝善惩恶，叙人情，托风教。(《松染情史秋七草·序》)

依马琴来看，叙人情，就是在高层次上道人情，在义理与人情的对立中，谋求两者的统一。由此，马琴在演义体读本的创作中，总结自己的小说论，归纳为"稗史七原则"，即"主客、伏线、衬染、对照、反对、省笔、隐微"(第九辑中轶附言)，这是借用中国李渔、金圣叹、李卓吾等在文学评论中的用语，特别是借用毛声山的《读三国志法》归纳的"主客、伏线、衬染、对照、反对、省笔"六法则，外加"隐微"一法则，并根据自己的理解和创作实践，做出了自己的独自解说：主客者，即能乐的主角、配角，主客每回变化无止；伏线者，是对后文出场之事，在前几回就开始略作笔墨；衬染者，是打底子，在前数回布置好叙事的脉络，以突出其后叙述的重点；对照者，使前后的情趣互相对应；反对者，与对照相似又不相同，人同而事相异；省笔者，故事长，尽力避免重复；隐微者，使深意在于文外，待知音者悟之。后一法则"隐微"是马琴的创新，七法则的灵魂，乃意在强调劝惩不仅是含教化性，而且是对艺术上理想美的追求。作者在《八犬传》中，试图努力实践这七点主张。换句话说，《八犬传》是马琴在文学观转变过程中的产物。

总括地说，马琴的文学模式是由四要素组成：(一)虚构荒诞怪异的内容；(二)通俗语言的表现和"稗史七法则"的技法；(三)以宣扬因果之理来达到劝惩的目的；(四)在此基础上尽人情。简言之，它在综合佛教"善因善果、恶因恶果"的世界观、儒学的劝惩的目的价值和小说"七法则"的技法，以求恢复他在文学上的思想性和艺术性的平衡。马琴这种文学模式由《八犬传》来完成，在日本文学史上写下了不可或缺的一页。



第十二章 净瑠璃·歌舞伎的出台



从古净瑠璃到新净瑠璃——国剧歌舞伎的诞生——剧作者第一人近松门左卫门——净瑠璃·歌舞伎剧一流剧作者们

第一节 从古净瑠璃到新净瑠璃

近古诞生的俳句、浮世草子和净瑠璃、歌舞伎，前者属于诗歌、小说领域，后者属于戏曲领域，它们的文学模式虽不同，但在促进近古文学走向大众化方面都是同样起到了重大的作用。如果说，俳句出现了松尾芭蕉，浮世草子出现了井原西鹤，那么净瑠璃、歌舞伎则出现了近松门左卫门，他们三人是这个时代的三大文学大师，对于推动各自领域的文学发展起到了重大的历史作用。

净瑠璃发展的历史轨迹是：初期净瑠璃以"平曲"、"幸若



舞”(叙事歌谣并伴以简单的舞步)等古代艺能为母胎,并吸取谣曲等要素,是一种说唱词章,像“平曲”一样由琵琶伴奏,是一种只具素朴音乐性的说唱故事形式。其后净瑠璃的发展,与傀儡戏,以及从琉球传来的“三味线”(三弦琴)产生了密切的联系,使净瑠璃、傀儡戏、三味线(三弦琴)三位一体,于江户时代元禄年间(1688 ~ 1704)通过竹本义太夫、近松门左卫门的努力,形成“义太夫曲调”——净瑠璃一派。近松词章用义太夫曲调说唱,并在舞台上操木偶表演,融通了“净瑠璃本”(剧本)的文学性、“净瑠璃曲调”的音乐性和操净瑠璃(木偶戏)的戏剧性,创造了一种日本民族独特的崭新的木偶净瑠璃。以此为界,此前称为“操净瑠璃”即“古净瑠璃”,此后称为“义太夫曲调净瑠璃”即“新净瑠璃”。

古净瑠璃萌芽可以追溯到8世纪末的奈良时代末期的傀儡戏。最早出现“くぐつ”(汉文写作“傀儡”)这个词,这个词的语源一说是中国语,一说是朝鲜语,另一说是大和本土语。[①] 在当时的《华严经音义私记》等佛教文献上,其注释是“机关木人”。其后吉田兼好的随笔集《徒然草》具体描写了当时“御灵会上,摇动着幡,操纵木偶”。从这些文献记载,可以推测,当时的操弄木偶,是与宗教的祭祀仪式结合,并且由巫师操纵,所以又称“神木偶”。傀儡剧源于中国后汉,在中国古代文献上称傀儡戏表演者为“傀儡子”。《本朝文粹》记有9世纪平安初期藤原丑人习得傀儡,在宫中承香殿表演之事。傀儡剧可能是在这一时期与散乐等艺能一起由中国传入日本的。

作为艺能的傀儡戏于11世纪末的平安时代中期已相当

① 《日本古典文学大辞典》(简约版),第312页,岩波书店1986年版。

流行。大江匡房的《傀儡子记》对当时傀儡子的生活及其技艺作了详细的记述：

> 傀儡子者，无定居、无当家，穹芦毡帐，逐水草而移涉，颇类北狄之俗。男则皆使弓马，以狩猎为事，或跳双剑弄七丸，或舞木人斗桃梗，能生人之态，殆近鱼龙漫衍之戏，变沙石为金钱，化草木为鸟兽。

从这段记录可以看出，当时已出现操木偶为生的流浪艺人，操纵木偶时，载歌载舞。不过当时它还是混合在魔术、骑射等其他艺能一起表演的杂艺，是从古代中国北方塞外游牧民族传入的。而且，匡房在该文中对此赞不绝口，认为是“天下之一物也”。

十三四世纪的镰仓、南北朝时代，其发展状态文献无记载。14世纪末的室町时代初期，《见闻异记》等文献又出现“手くぐつ”(手傀儡)这个词，即明确用手操作木偶，成为表演猿乐能和曲舞的有机组成部分，出现了作为自由职业者的木偶艺人。16世纪后半叶即室町后期，将木偶艺人组织起来，隶属于寺院神社，作为寺院神社节日的助兴表演。于元亀元年(1570)从琉球传入了“三味线”。当时的文献《言经卿记》(1587)记有“净瑠璃等，三味线弹之”的事，这是最早出现的“净瑠璃”的记录，说明表演木偶戏已由古净瑠璃和三味线伴唱伴奏。这三者结合，提高了技艺的水平，“操净瑠璃”(木偶净瑠璃)，作为一种独立的古典说唱艺能诞生了。

创始期，“木偶净瑠璃”作为新的剧种，吸取了先行的能乐谣曲中的戏曲科白模式，发展为一种一边操木偶，一边说唱叙事文学性故事的形式。初期净瑠璃作为木偶戏的脚本，一曲

目分十二段上演，其后以六段为标准。一段相当一幕，幕间插演狂言。这种戏曲形式颇具庶民性，观众以地方町人为主体，农闲期间也到农村巡回演出。也就是说，作为一种演艺，它与近古前期诞生的能乐以武家为主要对象不同，它是以广大庶民作为对象，大多是在地方上演，扎根于大众，成为一种大众的戏剧艺术。

现在最早的古净瑠璃脚本是《十二段草子》（又称《净瑠璃姬物语》），一说作者是侍女小野阿通奉织田信长之命创作，为慰问大病痊愈之后的织田信长；一说则认为作者未详，小野阿通只是改作者，并开始由三弦琴伴奏；还有一说是三河国地方贱民法师根据贱民间传说的《净瑠璃姬物语》说唱的，其后随信长进京的贱民带到京都，在知识阶层传播，这时已初具文学形式，再由小野阿通改作的。[1] 这便是净瑠璃的起源说。

《十二段草子》是以源义经和净瑠璃姬的浪漫爱情为主题，故事描写武士牛若（源义经）与美貌的净瑠璃姬的青春爱恋，但牛若遭政敌所害被弃于海滩上，净瑠璃姬闻讯，连夜赶至，痛哭不止，于是感动上天神灵，结果在诸神的帮助下，爱情的泪使牛若复活了。行文多为七五调的叙事诗体，词章优美，琵琶伴奏，以哀愁为基调，博得观众的深深同情，颇具庶民性。古净瑠璃时代，作者多是不署名的，创作处在初级阶段，作为剧本来说是很不成熟的。据一些学者考证，这《十二段草子》中的净瑠璃姬和牛若的恋爱故事深受大众喜爱，“净瑠璃”就成为这出戏的代表作。由此推断净瑠璃的语源，就是从这个故事中的净瑠璃姬而来，最早的用例是始于 1458 年即室町时代中期。《十二段草子》最早于 1596 ~ 1615 年的古铝字版改

① 吉川英史《日本音乐的历史》，第 124 ~ 127 页，创元社 1968 年版。

称《净瑠璃十二段草子》。①

继之是17世纪即江户时代前期的六字南无右卫门的《阿弥陀剖胸》(1614首演)和八文字屋八左卫门的《牛王姬》(1673首演),这是古净瑠璃的两部重要作品,很有代表性。

《阿弥陀剖胸》的情节是天竺附近毗舍利国一长者管子兵卫有钱有权,育有一对子女,姐叫天青,弟叫定例。长者专横于世,罪孽深重,惹怒了释迦。于是释迦将长者夫妇打入地狱。从此姐弟到处流浪,以乞食为生,并想卖身为父母做忌辰,无人垂顾,他们祈愿阿弥陀佛,夜里托梦让他们去寻找大满长者。这时候,有德者源太兵卫差遣家臣去抢大满之子松若做自己的女婿,家臣被捕,他在被杀头前留下咒言,使松若得了怪病,生命垂危。大满请天竺博士为其子占卜,卜云:其子松若喝同龄姑娘的生胆汁才能治愈。恰好此时姐弟按佛陀指引来到了大满官邸,大满知道姐姐天青与其子若松同龄,于是马上坦率地提出了要求。天青深感自己命运不济之余,以大满答应为她的父母建佛堂供阿弥陀佛三尊为条件,就愿意奉献出自己的生胆。佛堂竣工,松若的病愈发加重。天青下到山麓自杀,松若喝了她的胆汁,很快就痊愈了。他赶到山麓佛堂,只见姐弟俩双手合十,横躺在那里。阿弥陀佛剖开了胸膛,鲜血直流……它宣扬了阿弥陀佛的慈悲、普度众生的思想。

《牛王姬》描写牛若为给亡父义朝忌辰做佛事,上鞍马造访法然上人,归途遇暴雨,在一美少女家中躲避。牛若淋雨患病,就在这家里养病,他们互相自报姓名,少女是义朝家臣镰

① [美]唐纳德·金《日本文学的历史》(8,近世篇二),第136页,中央公论社1995年版。《日本古典文学大辞典》(简约版),第959页,岩波书店1986年版。

田正清之妹牛王姬，牛若是义朝之子。牛王姬相逢其兄的主君家人，高兴之余，将此牛若的情况告知其婶母尼公。尼公利欲熏心，竟向平家六波罗探题告状。牛王姬闻知此事，请其叔父帮助和陪同牛若出走。牛若幸得正八幡神的保佑，逃过一劫。而牛王姬则躲藏在佣人家中，在参拜清水观音时被平景清逮捕。在严刑拷问下，始终不屈，为忠节而就义。后人在清水建牛王姬宫以祭祀。尼公则被四牛分尸，丧命黄泉。它宣扬了人情与义理和因果报应。太夫在三弦琴的伴奏下，说唱这个故事充满了哀调。

当时净瑠璃剧本的题材，其一多是取自源义经的故事、曾我的故事，通过上层武家的勇武忠义和神佛保佑，反映了悲剧性的社会世相。其二是改编平安时代、室町时代的小说片断，描写的是武家没落的命运、或是家臣的忠节事迹，浸透着幕府推行的儒教主义，大多是反映贵族或武家的传说故事。其三是以宗教说话、佛教说经为素材，描写了神佛的灵验奇谈、神佛对人间苦难的救济、日本高僧的故事、印度的佛教说话等。在这些曲目中，有关义经、曾我的曲目，深受观众的欢迎。

17世纪后期江户时代前期，进入元禄时期(1688～1703)前后，当时走红的太夫宇治加贺掾起用近松门左卫门担当净瑠璃作者，催生了近松的第一部净瑠璃本《世继曾我》(1683)，打破此前曾我故事的类型，加入了当时新兴游乐的情调，使曾我故事与“倾城事”结合，这里就有歌舞伎的影响。(详见下节)接着当时另一位走红的太夫井上播磨掾的门人竹本义太夫(通称五郎兵卫)于贞享元年(1684)创设竹本座，近松为他创作了《景清出家》，以此为契机，净瑠璃作品作为文学的形式而存在。该净瑠璃本不仅表现了新的内容，使“时代物”(历史剧)有别于古净瑠璃的“时代物”，而赋予它武士道的新时代精

神，还让新的“世话物”（世态剧，取材于当代町人社会）登场；而且以新的形式表现，削减冗长的六至十二段，精简为五段的基本形式，被称为净瑠璃的“黄金律”，净瑠璃本的戏剧结构趋于合理，成为净瑠璃划时期的作品。“净瑠璃曲调”也通称“义太夫曲调”。从而宣布了与古净瑠璃诀别，迎来了新净瑠璃时代。

接着近松为竹本座的竹本义太夫创作了《三世相》、《佐佐木先阵》，并搬上舞台。竹本座聘任近松为该座专属剧作者，这是前所未有的做法。此时剧作者的地位得到了大大的提高。这时期净瑠璃作者辈出，产生了许多杰作，而且独作和合作兼有，而以后者为多。知名净瑠璃作者有：纪海音、竹田出云父子、松田文耕堂、三好松洛、并木千柳（宗辅）、为永太郎兵卫、浅田一鸟、安田蛙文、越前少掾，以及近松半二、并木正三、樱田治助等，优秀作品有：近松的《世继曾我》、《情死曾根崎》、《情死天网岛》、《国姓爷战役》、《油地狱杀女》；竹田出云及其子小出云等的《菅原传授习字鉴》、《义经千株樱》、《假名范本忠臣藏》；松田文耕堂等的《讨敌褴褛锦》、《夜讨御所堀川》；并木千柳等的《夏祭浪花小调》，以及近松半二的《妹背山妇女庭训》等都是不朽的名作。

剧本主题也一改古净瑠璃传说故事的非现实性，比如传说中的英雄美人、爱恋、牺牲、人生无常等，而主要立足于时代和社会的现实性，反映封建社会的矛盾和人性的对立，比如义理与人情的纠葛、武士社会封建礼教下的殉情悲剧、森严身份制度下的非人性、町人在商品经济下生活的苦恼、金钱万能下物欲横流的社会黑暗、社会伦理对人性的压抑等，悲伤色彩十分浓重。净瑠璃悲剧的发达，文学性也有了很大的提高。

尤其是净瑠璃本大师近松门左卫门，与竹本义太夫、竹田

出云一起确立了三人合作体制之后，竹本座经近松门左卫门之手，在净瑠璃原来简素的说唱故事的基础上，进一步提高剧本的文学性，同时他们对操作木偶技术、三弦琴和舞台装置三大项进行改进，摄取了当时流行的各种音曲之所长，特别是吸收井上播磨掾的庄重性和宇治加贺掾的艳丽性，形成"义大夫曲调"，使木偶净瑠璃赋予了新的艺术生命力。近松门左卫门为竹本政太夫而创作的《国姓爷战役》，成为一代杰作，获得了巨大的成功，将净瑠璃推向了全盛期。

这时期净瑠璃大有压倒歌舞伎的气势。正本屋九左兵卫著的净瑠璃史书《今昔操年代记》(1727)记载当年的盛况时写道：

> 筑后掾(竹本义太夫——引者注)在世时，人们大加赞赏说，操净瑠璃要比歌舞妓有趣，逐渐繁荣起来。首先是作者的审美情趣，其次是木偶衣装、道具都很华丽，这是歌舞妓所不及者。净瑠璃获好评之声，不绝于耳。

从上述记载可以看出，这时期从剧本创作到木偶戏装和道具，都超过歌舞妓(后写作歌舞伎)，处于古典戏曲的中心地位。原因：(一)当时"义太夫曲调"以商业发达的大阪为中心，影响及于京洛、江户各地，长盛不衰，延绵五百年的历史。因为当时净瑠璃的享受者主要是町人，而町人在武家幕府的统治下，不仅经济上遭受压迫，在思想上也受到武家伦理的重压，尤其是经过长期的战乱，人们陷于无常思想之中，因而对于净瑠璃反映时代的悲剧性格，很自然地引起最大的共鸣。(二)享保年间(1716～1740)幕府又取缔歌舞伎的殉情剧，并对歌舞伎剧本等进行多方面的干预，歌舞伎正在改革中，而其

时净瑠璃在选择题材上,比如殉情剧虽受到某些限制,然它以世态剧为主,宣扬忠义的伦理道德观,所以对歌舞剧的再取缔并未殃及净瑠璃。

丰竹若太夫于元禄十六年(1702)从竹本座独立出来以后,成立了丰竹座,纪海音加盟,成为该座剧作者。净瑠璃界分为竹本派和丰竹派势均力敌的两大派,以上的剧作家大多数是分属于这两大派。他们通过艺术上的竞争,创作了一批兼顾戏剧性和文学性的、风格不同的优秀作品。东部的丰竹座与西部的竹本座,由于他们的说唱语调、音阶和做派各异,比如丰竹座以阳音阶为主,重音曲性;竹本座以阴音阶为主,重词章与音节之间的关联性,前者富有华丽的色彩,后者颇具质素的自然特质,形成了两座不同的艺风,净瑠璃史上称为"东风"和"西风",促进了净瑠璃的进步。知名的说唱太夫和操木偶名手也不断涌现,操纵木偶的技巧从初期的稚幼阶段提高到娴熟精练的水平。木偶净瑠璃受到了以町人为主的庶民的广泛欢迎,风靡于三都——大阪、京都、江户。

净瑠璃达到了前所未有的艺术水平,确立了以说唱净瑠璃为中心、操木偶处于从属地位的"近松时代"。享保九年(1724)近松殁后,纪海音随之绝笔。竹田出云继续奋力推进近松的事业。"近松时代"的结束,净瑠璃发生了很大的变化,净瑠璃戏剧舞台逐渐位移于以操木偶为主,说唱净瑠璃退居从属的地位。净瑠璃史书《竹丰故事》(1765)这样记录了当时的状况:

自古以来,净瑠璃的词章简短,向来无大变化。道具很粗糙,操作木偶的技巧也很稚幼,舞台天幕只画山景。木偶衣裳只有黄碎花点,旦角衣裳也不过是红面浅黄里

子。木偶没有腿脚。其后随着木偶净瑠璃的繁荣昌盛，道具、木偶衣裳也逐渐讲究起来，分别形成了竹本座和丰竹座。这两座旗鼓相当，东既不亚于西，西亦不胜于东，形成彼此促进的局面。净瑠璃作者巧妙地创造了各种主题，戏曲出现一派繁荣景象，在舞台装置和道具上也不惜金银，舞台上采用金隔扇，极尽辉煌。木偶衣裳也改用绫罗绸缎，金线织花，异常绚丽多彩。木偶带上腿脚，连手指、眉眼、口舌的操作技巧也栩栩如生，胜过歌舞伎演员的表演动作。

从以上引文可以看出，初期木偶只有头和手，没有腿脚，此时重视木偶制作和操木偶的技巧，不仅加上腿脚，连手指、眉眼、口舌也能操作自如，表演出细腻的动作来，的确是操作起来达到栩栩如生的境地。同时舞台不仅保留天幕山景，而且增加舞台的硬件布景，比如金隔扇等。据日本学者统计，当时木偶的种类达八十种之多。男木偶分老人偶八种、中年偶十八种、青少偶五种；女木偶分年轻偶三种、中年偶四种、少女偶七种。① 于是 18 世纪前半叶木偶净瑠璃迎来了黄金时代。

从戏剧史、文学史的角度来看，净瑠璃从 18 世纪前半叶的全盛，到 18 世纪后半叶走向式微，大致有以下几个因素：

（一）走向全盛期归功于近松门左卫门创作了许多优秀的独作剧本，确立净瑠璃的戏剧性，提高净瑠璃本的文学性。因此，改变了迄今净瑠璃与歌舞伎一样推行的“演员中心主义”、以主要演员的演技为优先的状态。他重视剧本本身的价值，全力投入对剧本结构、词章、曲调的改革，充实剧本的内容，比

① 王爱民、崔亚南《日本戏剧概要》，第 47 页，中国戏剧出版社 1982 年版。



如强化各段剧情的曲折起伏和复杂的变化，又重视一曲局部的独自韵味和整体的连贯性，并且重视人与事件、时空设定与转换的具象性与象征性的协调，在流程中受到一定的制约。通过这一改革，大大地加强了剧本的戏剧性和文学性，这是迎来全盛期的重要原因，它在文学史上的意义和价值也在于此。

（二）进入宝历末期即 18 世纪后半叶，近松门左卫门殁后，结束了剧作家独作剧本的时代，进入了确立多人合作剧本制度的时代，这时期虽然也出现过一些优秀之作，但多人合作，各创作一段，影响剧本故事的连贯性和统一性，更缺乏整体的艺术个性，尤其是最盛期的著名合作剧的剧作家也先后故去，失去了创作优秀新作尤其是反映时代新动向的新作的条件，出品的多数都是平庸之作，只好反复上演有名的旧作。这恐怕是导致走向式微的重要原因之一吧。

（三）以大阪为中心的竹本座和丰竹座或创建者辞世，或名演员从舞台上消失，竹本座虽出现第二代剧作家近松半二，企图力挽此颓势。但此时，竹本座、丰竹座于宝历九年（1759）和十一年（1761）先后毁于火灾，给衰落的木偶净瑠璃雪上加霜，造成一蹶不振的局面。拥有六十二年座龄的丰竹座，以及创立超过八十年的竹本座分别于明和二年（1765）和四年（1767）先后解散。当时江户已成为大都市，出现了“文运东迁”的势头，文化中心已从大阪转移至江户，江户拥有了自己的文化实力。净瑠璃舞台中心也从大阪转向江户，江户也出现一批净瑠璃剧作者，但由大阪净瑠璃说唱的方言和语调改变为江户的方言和语调，试图使净瑠璃继续在江户延续，这是需要时日的，所以江户净瑠璃剧坛一时未再出现昔日繁荣的景象。

第二节　国剧歌舞伎的诞生

室町时代末期，能乐和狂言对净瑠璃和歌舞伎的面世产生了很大的影响。当时能乐和狂言已成为一种古典艺能，受到上层的特别呵护，以将军、大名为主要服务对象，渐次失去了吸引庶民的新鲜的活力，代之是新兴的歌舞伎、净瑠璃的新奇性更受大众特别是町人大众的欢迎。

歌舞伎最早源于一些游艺人为修缮寺院神社劝进布施为目的而巡回演出的一种歌和舞。此时时兴起女艺人表演女能乐和女狂言。出云大社的巫女阿国，于庆长八年(1603)在京都北野天满宫举行的“祭”上演出。她一边反复唱着“光明遍照，十方世界；念佛众生，摄取不舍。南无阿弥陀佛、南无阿弥陀佛……”，一边敲打着钲，和着拍子，跳着“念佛舞”。这是有别于此前的艺能，而主要基于舞蹈的要素，成为其后女歌舞伎的主干。阿国又将女能乐、女狂言、风流舞、念佛舞等艺能中的舞蹈剧、乐剧的戏剧因素和民俗艺能的非戏剧因素加以综合，兼及感性与知性、动作与语言、内在性与外在性的协调，第一次以歌舞伎舞的形态出现，形成了一个新剧种的雏形。

阿国与名古屋山三郎合作推动了女歌舞伎的发展。传说山三郎是阿国的丈夫或情人，被同僚刺杀身亡，但从现存的史料来看，尚无法确定。惟可以肯定的是，他们将表演固定在新兴的游乐场所——青楼茶馆，作为一种游乐来表演种种艺态，由阿国扮演男角模拟嫖客，逗乐青楼女子，这种倒错造成一种特殊的好色氛围，让观众倾倒。当时仍以歌舞为主，一边唱流行小歌，一边乱舞，称作“女歌舞伎”，即“歌舞伎舞”，它已经完

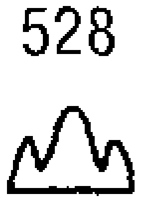
全失去了当初的"念佛舞"的朴素性，颇具酒色游兴的味道。实际上，这是一种"青楼茶馆游艺"("茶屋游び")，追求一种感觉上的享乐。最早记录这一新兴女歌舞伎的文献《当代记》(作者未详)于庆长八年四月十六日后这样写道：

> 近来有"歌舞伎舞"之事，出云国巫女，名阿国，但非好女，出来供职，上京都，打扮成异样风采的男子，配带刀、腰刀，身穿戏服，相貌与众不同。她这个女扮的"男子"，与青楼女子挑逗作乐，玩耍于京中上下，非同一般。

当年《庆长日件录》五月六日也写道："于女院，有演歌舞伎者，出云国人云云。"《当代记》、《丰国大明神临时祭日记》等文献还记载：翌庆长九年(1604)于丰臣秀吉七周年忌辰时，丰国神社举行临时祭，阿国也表演了歌舞伎舞《往昔之事》。当时舞者上京下京凡五百人，打扮风流的装饰，分组载歌载舞，并唱出风流歌：

> (舞歌)
>
> 月夜里前来，明月夜里前来啊，雨夜深交欢，月夜不禁心思慕，仰望长空泪盈盈。夜泣之身有谁怜，月夜啊怨绵绵。
>
> (返歌)
>
> 恋情绵绵何时了，惟盼来相会，去了又回头，回头又去了。恋情何时了，何时了。

这是阿国将名古屋山三郎的亡灵搬上舞台，两人一边对话，一边和着小歌起舞，表演他们风流的爱情故事，歌风旋律



柔美，台词文字优雅。可以想象，当时的风流氛围笼罩了全场的情景。观众人数虽无记载，但表演场地还有近千的警卫和保安人员，由此也可以窥见其盛况是空前的。可以说，“这是中世到近世最后的一场、也是最大的一场戏曲艺能的演出”，“卷起了一阵绚丽豪华的风流旋风。”①

当时阿国的有名曲目，还有取材于《伊势物语》的主人公在原业平的风流故事改编的《业平舞》。这出女歌舞伎除了留下歌词之外，无其他文字记载，只有在初期的“浮士绘”屏风画上留下她们表演的面影。根据现有文献记录综观，阿国的曲目大致可以分为独舞（念佛舞）、阿国与山三郎舞、业平舞三大类。

阿国在京洛出名后，到九州、江户等地演出，追随者青楼女子群起模仿阿国，在当时新兴的青楼茶馆里表演，她们年轻貌美，柳发细腰，拂袖起舞，作为侍客的一种手段，确是一种具有官能刺激性的歌舞。青楼的表演场所称作“倾城屋”，集中在京都四条河原。此时，山三郎保持歌舞为主的同时，引入当时代的主题——所谓的“倾城事”，这是根据《汉书·外戚传》的延年侍上起舞，歌曰：“北方有佳人，绝世而独立，一顾倾人城，再顾倾人国。”而来，山三郎取此句发挥，写以美人色相倾城的故事。这是歌舞伎剧题材“倾城事”的萌芽。还值得注意的是，伴奏乐器除了大小鼓和笛之外，首次采用了日本民族乐器“三味线”（三弦琴），使当时由于町人现世享乐思想而产生的好色风俗彻底舞台化。所以，当时该剧种之称为“倾き”（かぶき），俗语即是自由放纵好色的意思，后来用汉字书写成“歌舞妓”或“歌舞伎”。这时它虽然还只是一种原始的戏剧形式，缺

① 郡司正胜《歌舞伎》（《岩波讲座·日本文学史》第八卷，近世），第5页，岩波书店1958年版。

乏文学性和艺术性,但是已开始脱离"倾城屋"的形式,在西条河原搭舞台,沿袭阿国歌舞伎,注意具有题材的创作,也就是开始淡化宗教色彩,初具作为戏剧舞台艺术创作的独立意识。阿国成为"女歌舞伎"的始祖,山三郎对于始创女歌舞伎的功绩也是不能忽视的。

但是,青楼女子将阿国的女歌舞伎的风流好色与她们的卖色结合,女歌舞伎发生了某种质变。江户幕府从儒教的"劝惩观"和道德教化的立场出发,以容许"女歌舞伎"这种自由放纵会影响人伦道德和社会安定为由,陆续颁布了许多规制令,最终于宽永六年(1629)对歌舞伎进行更严格的管理,全面禁止"女歌舞伎"和"女净瑠璃",即禁止女性演歌舞伎和净瑠璃,女角改由美少年演员扮演,于是创造了男扮女的艺术,出现了"若众歌舞伎"("少年歌舞伎")。

他们不是简单地继承"女歌舞伎",一方面仍然表演煽情的歌舞,一方面大胆摄取能乐、狂言的科白性,加上滑稽的短剧和操木偶,还吸收和消化舞乐的"左舞"、"右舞"的舞艺形式,舞蹈时左右对称,并用鼓、笛、三弦琴等伴奏,使之更具多样性。而且摆脱由青楼女子担任主角,成为一种以舞剧、曲艺为主的新艺术形态。代表作有脱胎于女歌舞伎的《业平》、新作《小舞十八番》、《酒吞童子》、《七福神》等。

"少年歌舞伎"虽然有了新的变化,并拥有自己的独特性,但基本上仍未能改以"容色"为本位的表演形态。因此,一般观众还是互相争夺这些扮演女角的美少年演员。《京童记事》就当时少年歌舞伎的表演情况,作了这样的记录:

其后,大力培养少年演员,开始了少年歌舞伎。原本就有男同性恋的煽情挑逗,如今更是让人神魂颠倒,食而

> 不知其味，还成为都市之敌。让一些年轻女子渴望嫁给美少年，或让她们沉溺在爱河里。更妙极的是：诸寺庙的僧人将布施的钱买了戏票，寻欢求艳。（中略）从苦练修行而坠入昂扬的恋情。

由这段记录可见，“少年歌舞伎”仍不失女歌舞伎的青春魅力。终于在它流行了二十三年后，幕府在承应元年（1652）也下令取缔“少年歌舞伎”，即连美少年演员扮演女角的歌舞伎也遭到禁止公演。

作为主张“劝惩论”的儒学者林罗山是如此评述的：

> 今之歌舞伎，非古之歌舞伎也。若教坊梨园及小蛮樊素之流，所谓古之歌舞伎也。男服女服，女服男服，断发为男髻，横刀配囊，卑讴俚舞，淫哇嘈杂，蛙鸣蝉噪，男女相共，且歌且舞，此今之歌舞伎也。出云国淫妇九二者，始为之，列国都鄙皆习之。其风愈盛愈乱，不可胜数。（《罗山文集》）

林罗山在评说中，借用了唐玄宗的歌舞弟子教坊黎园、白居易所爱的舞姬小蛮樊素来说明古之歌舞伎，其用意未明，似不是进入“列国都鄙皆习之”之列，而文中重点是放在鄙视“今之歌舞伎”和“出云国淫妇九二者”，并批评“其风愈演愈烈”。

然而，在演艺界和观众的要求下，幕府于禁演少年歌舞伎翌年，即承应二年（1653）容许作为“物真似狂言”取代迄今的形态，再度公演“野郎歌舞伎”（男歌舞伎），即改让年纪大的男演员来扮演，让他们把前额至头顶中部的头发剃成半月形，即俗称“月代头”或“野郎头”，以减少肉体的魅力，不以容色而以

技艺取胜，赢得观众。何谓"物真似狂言"，文献无进一步说明，据当代学者解说："歌舞伎史，以这'物真似狂言'作为歌舞伎的一大转折期，或者作为戏剧进步的开端。也就是从迄今的容色歌舞伎到写实歌舞伎的科白剧的进展。""和辻（哲郎）氏说，可以理解为在'物真似'这个概念下，写实地表现人生的世相。"① 也就是说，由小歌、舞蹈的艺术形态向具有写实倾向的戏剧形态转换，这是歌舞伎正式诞生的契机。

许可表演"物真似狂言"后，歌舞伎题材的"倾城事"最早由狂言村山座的八郎兵卫于宽文八年（1668）演出，男歌舞伎加以发展为"买倾城"，表演"买青楼女子"以游乐尽兴的故事，从中揭示了青楼女子的内心真实，数年后成为男歌舞伎的主要题材，流行于花柳街岛原，故又称"岛原狂言"。这时候将男歌舞伎开始固定为一种模式，戏曲结构和演员技艺成为其组成部分。题材也转为以"御家物"为主，反映了当时世袭制度的矛盾，比如忠臣与奸臣、儿子与继母的冲突而导致家亡或者经过善与恶的较量，善者获胜而家兴的故事。"御家物"重视场面的细节表现，为其后"世话剧"（当代世态剧）的形成打下了基础。同时，拥有经正式批准的剧场，始创转换场面拉帷幕的形式和原始的上下场的通道——"花道"雏形，以及开始使用道具，已初具舞台公演的形态。

"歌舞伎"起初只是表演单纯的歌和舞，没有脚本，由演员自由发挥，短剧的科白也是即兴的，受到广大观众的欢迎。这种"歌舞伎舞"，不断吸取当时流行于京城的"大风流"与"小风流"的技艺，演员穿华丽的戏服、使用团扇等小道具，剧目反映了市井流行的风俗。此后，歌舞伎艺人不完全停留在追求风

① 郡司正胜《歌舞伎》（《岩波讲座·日本文学史》第八卷，近世），第24～25页，岩波书店1958年版。

流酒色上，而开始注意在技艺上下工夫，进行改革。尤其是不成文地规定必须学习传统的能乐，注意提高演员的素质。当时著名的演员猿若勘三郎、右近源左卫门都是身兼能乐的能手。从此逐渐脱离以歌舞为主的表演，注意在歌舞形式的乐剧要素的基础上，加上写实形式的科白剧的要素，培育了戏剧因素的成长，促进了朴素的歌舞伎舞向歌舞伎剧的方向发展。歌舞伎剧将科白形式置于戏剧的中枢位置，且科白形式对音调和词数的算定都有严格的规定。

歌舞伎作为国剧的发展历程是：创始期经历了阿国歌舞伎时代、女歌舞伎时代、少年歌舞伎时代到男歌舞伎时代，出现了坂田藤十郎、近松门左卫门等歌舞伎剧名演员、名作家。藤十郎、近松两人合作对歌舞伎行进行了卓有成效的改革，戏曲有了新的飞跃，歌舞伎至江户时代的元禄期（1688～1704）进入了成熟期。从庆长八年（1603）开始创始期到进入成熟期，前后经历了约八十余年。

创始期是实行“俳优（演员）中心主义”，戏曲脚本创作主要是迎合名牌演员的意向，剧作家很少独立创作和自由发展的文学空间。比如，初期歌舞伎的重要作家之一的二世津打治兵卫为担纲主角的演员写剧本，就屡遭不满，甚至六度修改，直至担纲主角的演员满意才算定稿。也就是说，剧本创作主要根据演员舞艺的技巧需要，戏曲成为彻头彻尾的演员演技的乐谱。这样，剧作者完全依附于“演员中心主义”，处于从属的地位，他们的创作局限于一个狭小的天地，而剧作家的主体性和戏曲的文学性全然被忽视了，脚本结构的完整性也就受到限制，容易走向形式化，很难产生有文学价值的剧作。因此，从文学的视点来考察，歌舞伎剧进入成熟期的重要的改革标志，首要任务就是改变戏曲脚本创作的上述偏颇，充分尊重

剧作家的自主性,发挥剧作家作为艺术家的文学创造精神和艺术创造力,还他们一个独立自由的创作空间。

享保年间即18世纪初期歌舞伎剧的改革,又接受当时处在隆盛期的木偶净瑠璃的影响,对创始期的阿国模式进行了改革和创新,除了吸收能乐、狂言、"风流"、拍子舞等艺能的技法之外,还运用构成净瑠璃的三个戏剧要素:剧本、"三味线"和木偶戏,即用三味线伴奏演唱净瑠璃,用木偶人报幕,乃至插入狂言等,亦即将各种民族艺术因素尤其是净瑠璃的戏剧结构因素融为一体。但是,歌舞伎和净瑠璃的戏剧性格不同,引进木偶戏引起争议,最终主要戏剧因素是由歌和台词构成,固定在歌舞剧的形态上。全剧由原来像狂言的独立小故事发展为场面连续的长故事。从其初步的形式中,可以看出当时的歌舞伎主要有两大类,一类是时代物(时代剧),主要反映历史故事、民间传说,或描写武士超人的勇武,后者又称为"荒事物"(武打戏);一类是"世话物"(世态剧),主要反映町人社会的人情世态,尤其是町人的殉情悲剧和好钱好色的世相,也就是说,将市井生活歌舞伎化。其后这两类剧互相交融,时代剧中有世态,世态剧中有时代,这样戏曲创作和表演模式都发生重大的变化,最后完成了歌舞伎剧戏曲的革命,正式称"歌舞伎剧",简称"歌舞伎",作为国剧载入日本戏剧、日本文学的史册上。

在这里应特书一笔的是,演员兼作者富永平兵卫、净瑠璃兼歌舞伎作者近松门左卫门、竹田出云;以及其后的许多净瑠璃、歌舞伎作者参与歌舞伎戏曲脚本的创作活动,问世了许多优秀的作品,其中大多数是从先行的净瑠璃剧本移植过来的,在内容上有了飞跃的发展。比如近松的《情死曾根崎》、《国姓爷战役》、《情死天网岛》;竹田出云的《菅原传授习字鉴》;竹田

小出云、并木千柳、三好松洛的《义经千株樱》、《假名范本忠臣藏》、近松半二的《本朝二十四孝》、《妹背山妇女庭训》、《新版歌祭文》;三世并木五瓶的《劝进帐》等,促使歌舞伎剧本的创作达到了高潮,并且大多都成为歌舞伎剧坛传世的保留节目。

但是,从总体来说,歌舞伎剧作者地位虽有所提高,剧本也确立了独自的价值,然而其文学性并不能说有了很大的提高。原因是:从歌舞伎作者生态调查来看,"歌舞伎作者不仅担任脚本创作,连计划、导演、舞台设计、排练事务、公演期间的舞台监督兼助手、宣传事务等,都是由他们来负责。"而且,"即使是写作脚本,也是与我们所想象的'创作'大异其趣的。首先戏剧的主题是由'立作者'即脚本主任与'座元'即戏班经理商议决定,然后向'座头'即首席演员报告。然后粗略地写出两三页的主题和梗概交给处于辅助地位的作者们,然后写出实际演出用的台本,再由脚本主任加以修改和补充,进一步与戏班经理和首席演员商定,始算完成。"① 也就是说,与其说重视剧作者的剧本的文学性,不如说主要依靠演员个人的魅力来吸引观众,歌舞伎作者的地位仍是很低的。近松于宝永二年(1705)专事净瑠璃剧本的创作,优秀的歌舞伎剧本更是难寻了,于是就原原本本将净瑠璃剧本搬上歌舞伎舞台。正如西泽凤轩在《传奇作书》(1851)所述的:"歌舞伎作者的涌现,都是贫者之辈,诸如唱家的不肖子、不成器的俳谐师、不成才的学者医师、不合格的和尚。"虽然进行了改革,歌舞伎"演员中心主义"还是根深蒂固的,纯粹的歌舞伎作者凤毛麟角。

同时,名优先后辈出,从坂田藤十郎、市川团十郎,到泽村宗十郎、濑川菊之丞、中村富十郎、中村勘三郎(猿若勘三郎)、

① 河竹繁俊《歌舞伎作者研究》,转引自小西甚一《日本文学史》第179页,讲谈社1997年版。

市川小团次等，他们是世代相传，其中不少是佼佼者。还有已经成立了中村座（即猿若座）、山村座、市村座、森田座四大座，享有经营歌舞伎的特权。于宝历年间（1751～1763）开始确立剧场制度，在剧场建筑、舞台革新和大道具的设置诸多方面也都进行了改革。比如，剧场建筑颇具规模，剧场后台专设剧作者室、建筑两三层看台、正式设计了旋转舞台，以及作为歌舞伎演员出场亮相和上下场通道的“花道”，成为歌舞伎剧场舞台结构的独特形式。所有这些，对于扩大艺术创造的空间，以及提高歌舞伎剧本的文学性和表演技巧的艺术性，都起到了巨大的作用，稍后甚至建成了一条剧场街，促进了歌舞伎舞台艺术的繁荣。歌舞伎从诞生起，经历了一个世纪，取得了长足的进展，从而于 18 世纪中叶的江户时代中期迎来了歌舞伎的黄金时代。

作为站在歌舞改革前列之一的坂田藤十郎（1647～1709）首先改革艺风，一反前期流行“少年歌舞伎”、“男歌舞伎”的风俗剧和能乐的脱离现实的“梦幻能”，以写实为本位，从把握新的现实出发，追求优雅的艺风；同时提倡歌舞伎的表演“本心是大事”，“表演不在身体动作而在于心”（《耳尘集》），这一演技论对于歌舞伎当时男扮女角，调整演员生理上和心理上的适应性方面是起到了先驱作用的。日本学者近藤忠义认为：“藤十郎的精神论是如此走向了技艺观上的写实主义”，“他战胜这种磨练，完成了也可以说是‘歌舞伎剧精灵’的男扮女角的姿与心的调和，这大概是空前绝后的大创造吧。”① 近松门左卫门的许多戏曲脚本都是为他在艺术上的实践而创作的。

歌舞伎论多为演技论，主要有被称为“优家七部书”——



① 近藤忠义《歌舞伎与净瑠璃》（日本文学论[二]），第 29 页，新日本出版社 1977 年版。

杉九兵卫的《舞台百条》、富永平兵卫的《艺鉴》、芳泽菖蒲的《菖蒲草》、金子吉左卫门编的《耳尘集》、《续耳尘集》、染川十郎兵卫的《贤外集》、佐渡岛长五郎的《佐渡岛日记》等，其后由八文字自笑编辑，合集出版了《演员论语》(四卷，1776)。这是活跃于元禄(1688～1704)至宝历(1751～1764)年间的歌舞伎名优的演艺谈，大多是名优口述，他人笔录者。其中重要的两部是：《菖蒲草》(1716～1736)，主要强调男扮女角首先要克服非自然的心理障碍，将倾城的演技置于第一位，拥有优艳的心、而又不乱贞节的心。《耳尘集》(1727)收录以坂田藤十郎为主的名优的逸话，藤十郎强调表演要多用"心"，喜怒要现于自己的身心，以重视心理的写实主义为基干，否定只重外在的演技。从这种意义上说，坂田藤十郎、芳泽菖蒲在歌舞伎艺论方面有了新的开拓。

这部《演员论语》仿孔子的《论语》书名相称，是含有歌舞伎演员的"圣典"之意。书中不少论点明显地受到世阿弥的《风姿花传》等的影响，其在歌舞伎艺论中的重要性，被认为是相当于能乐论书的《风姿花传》。但是，它多为断章散论，内容驳杂，且不仅限于演艺谈，还收录演员言行录、见闻录、演员私生活的轶事、座头与剧作者的关系、剧坛内部的见闻和剧场模式的记录等，对于了解歌舞伎的历史发展是大有裨益的，但不像世阿弥能乐论那样形成艺术理论体系，更无法与《风姿花传》比肩。

但是，歌舞伎进入幕府末期即19世纪前、中期，一度陷入衰退期，原因：(一)内部经营不善，名角酬金飙升及私生活奢华，其中发生过名角七世团十郎因此而被流放的事件，加上几个主要剧场连续发生火灾，经济收不敷支；(二)社会轻视艺人特别是剧作者之风依然存在，连住地等生存条件都受到限制；

（三）幕府对世态剧的内容设置多方限制，并以整肃风纪和防范火灾之名，令江户三大座的剧场搬离市区，迁至郊外。从而，失去了昔日的繁荣。

在这期间，歌舞伎名优七世市川团十郎为了打破当时剧坛冷落的局面，收录了十八出有代表性的歌舞伎剧作，合集为《歌舞伎十八番集》(约 1830～1840)，其中包括《劝进帐》、《景清》、《助六》、《鸣神》等，以武士的骁勇和魂灵的超自然力展现在雄壮豪华的舞台上，吸引了众多的观众。同时文化、文政时代(1804～1829)出现了鹤屋南北的《樱姬东文章》、《东海道四谷怪谈》；河竹默阿弥的《盗贼五条汉》完成了新世态剧（写实世态剧）的创造和开拓了“怪谈物”（鬼怪剧）、“白浪物”（盗贼剧）。还有三世并木五瓶(1789～1855)的《劝进帐》也是不能忽视的，这是一部承传至今乃家喻户晓的佳作。

独幕剧《劝进帐》(1840)是参照先行能乐、古净瑠璃的《安宅》的素材编剧，故事梗概是：源义经与兄长赖朝不和，带着弁庆等几个家臣装扮成修行僧出逃奥州，准备投入藤原秀衡的麾下。赖朝为逮捕义经一行人，便在各国设立关卡盘查。义经通过安宅关卡，修行僧作最后祷告，祈愿能顺利通过最后这一关。守关人富坚的部下对这一行人有所怀疑，富坚让他们念建东大寺的劝进帐（布施帐）。弁庆就随机应变，将随身携带的卷轴当做劝进帐打开，流畅地念了起来。富坚正要放行的时候，对义经的装扮起了疑心，便制止他们通关，继续盘查。正在这紧要关头，弁庆灵机一动，抡起金刚杖狠揍了义经一顿，怪责他一人连累了大家。富坚被弁庆为了保护主人使用了这种苦肉计的忠心所深深打动，虽然明知那乔装的人是义经，还是放行了这一行人。通关后，弁庆为自己狠揍主人的非礼行为而道歉，但义经却表扬了弁庆的机智勇敢。此时，富坚

追上义经一行人，并送酒庆贺。大家酒后跳起了延年舞，与富坚告别。全剧情节并不复杂，人物不多，但都显示出强烈的个性，表现了忠义与同情，很富人情味，并且以洗练的科白与典雅的舞蹈相结合，大大提高了戏剧的艺术性。

经过以上新生代歌舞伎剧作家和名优的努力，歌舞伎剧艺术才走出低谷，进入了中兴期。

第三节　剧作者第一人近松门左卫门

近松门左卫门(1653～1724)是歌舞伎、净瑠璃剧作家的第一人。他出身于越前地方藩士，少时随父离乡赴京，侍奉公卿，生活在堂上文士的氛围之中，接受了王朝文化传统的熏陶，通晓和汉古典。很早就开始学习俳谐和古典，同时主家及周边人士经常举办净瑠璃及其他艺能的表演会，他有机会接触到一流的表演艺术，结识了当时的净瑠璃名角宇治加贺掾，给他带来了从事戏曲事业的机运，以及为他的文学创作打下了坚实的基础。

当时剧作者的地位很低，颇受武士社会的歧视，被认为是"落伍人"才从事的工作。因此，作为武士世家出生的近松要献身于此业，就要冲破世俗旧观念的束缚，舍弃武士的身份，而投身于艺能世界，这是需要有很大的勇气才能下这个决心的。而近松最大的机缘，就是结识了宇治加贺掾，师从他从事学习净瑠璃剧本创作，并于二十五岁开始为加贺掾创作了几个净瑠璃本，第一作是《世继曾我》(1683)。但由于当时作者地位极低，未能署本人名字而以名角宇治加贺掾正本名义发表。该剧公演后，获得成功，引起净瑠璃、歌舞伎名角的注目。

翌年为歌舞伎名角坂田藤十郎创作了歌舞伎剧本《夕雾七年忌》。其后，近松与竹本义太夫建立密切的合作关系，为义太夫创作了《三世相》、《佐佐木先阵》等剧，竹本义太夫为了表示对近松的敬意，首次在正本卷首刻印了“作者近松门左卫门”几个字，节目海报也标明剧作者的名字，这是开了净瑠璃、歌舞伎作者署名的先例。但是，署作者名的节目海报贴出后，遭到社会上一贯轻视剧作者的保守人士的指责。《男主角大鉴》为剧作者署名进行了辩护，认为剧作者为戏剧事业精益求精而做出了贡献，让人知其名是理所当然的。

近松接着为竹本义太夫创作了净瑠璃本《景清出家》(1685)，这是五幕时代剧，描写主人公平景清于平氏家被源氏家灭亡后，藏身在热田大神宫的大宫司家，大宫司将女儿小野姬嫁给了他。他为了要杀源赖朝为平氏家报仇，四处奔波。在奈良巧遇清水坂青楼女子阿古屋，同居三年生下二女。阿古屋之兄伊庭十藏得知景清的身份后，劝其妹阿古屋向源氏家告发景清，阿古屋责备了其兄的作为。后来，她看到了小野姬给景清的恋夫文，产生了妒忌之心，决定依从其兄，告发了景清。景清在源氏大军包围下逃脱了。赖朝将大宫司和小野姬逮捕做人质，诱捕景清。景清为救他们自动投案，被投入六波罗狱中。阿古屋满怀负疚的心情，带着二子探监，景清不能原谅她的背叛。阿古屋在他面前先杀死二子，然后自尽了。景清对十藏的愤怒之余，冲破牢狱，将十藏杀死，但生怕连累妻子，遂又再回到了牢房。赖朝下令执行斩景清首级的时候，奇迹出现了，观音作为景清的替身立在那里。最后拿下的首级是观音头。赖朝畏于佛力，赦免了景清。景清抱着旧仇新恩的愤懑、内疚和感激交杂的心情，挖去自己的双目，出家为僧，为平家故人祈求冥福。

故事是取自历史事件和《平家物语》的故事，剧作者在平、源两氏争斗的历史真实的基础上加以艺术的虚构，其艺术的想像力又超越于历史的真实，成功地塑造了景清和阿古屋这两个艺术形象。比如，为了塑造景清这个人物并没有按历史上景清最后降伏源氏的事实，而借助观音灵力这种灵验来调和矛盾，整合善与恶的对立。在故事发展的全过程中，突显了景清这个人物的重层的矛盾心态：他既怒恨赖朝，誓报家仇，又感谢赖朝不杀之恩；他既憎怨其情人阿古屋的背叛，又内疚阿古屋为自己献身。在这种深层的心理矛盾中，推动故事戏剧性的发展，表现了近古忠义与人情相克的独特悲剧性格。

《景清出家》一剧开创了近松悲剧的时代。同时，如第一节所述，它在内容和形式上都对古净瑠璃进行了改革，是净瑠璃史上里程碑式的作品，也开创了新净瑠璃的时代，引起了剧坛注目。其后许多净瑠璃剧作家都取材景清故事，效仿描写"景清物"。可以说近松开辟了悲剧创作的新路。

此后，近松得到当时鲜见的尊重剧作者地位的歌舞伎名角坂田藤十郎及芳泽菖蒲的青睐，受他们之重托，编写了不少适合于他们的重写实性、心理性演技的歌舞伎脚本——谣曲。由此近松创作了世态剧处女作《情死曾根崎》，搬上歌舞伎舞台，获得了很大的成功。以此为契机，他开创了"世态剧"这样一种新的戏剧形态，使歌舞伎进入了全盛期。

《情死曾根崎》(1703)是世态剧的最高杰作，它取材于当年四月某日发生在曾根崎森林的一宗男女殉情的事件。戏剧结构三段，剧情是：天满屋青楼女子阿初与平野屋酱油坊小伙计德兵卫在观音堂邂逅，阿初诉说自己的辛酸苦命，德兵卫也坦白自己银钱百般窘困，还有数不清的麻乱纠纷。两人同病

相怜，增进了感情。此时酱油铺的店东看中德兵卫是个忠诚老实的人，就决定赔上二贯银，交给德兵卫的继母，强要德兵卫娶他的侄女。但德兵卫心中只有阿初，而拒绝了店东的要求。于是，店东将德兵卫赶出酱油店，不许他再踏进大阪地。阿初得知后，含泪用说书带腔唱出："知君为我心都碎，感荷你浓情云沛，我只是又喜又悲。你又不是放火强盗贼，逍遥大阪谁管得？"但是，当德兵卫想从继母处取回二贯银还给店东时，不料这笔钱已被坏人九平次骗走，德兵卫去索回时，反被九平次当众反咬一口。德兵卫蒙了不白之冤，不想活在世上遭凌辱，以死表明自己的清白。于是德兵卫来到了有关自己的谣言纷飞的天满屋，准备与阿初私奔。岂料此时九平次也出现在天满屋，凶相毕露，威逼要与阿初交欢。阿初坚拒，以说书形式愤然说唱道："德郎与我死同时，我与德郎死同地。"于是她踏足给德兵卫传达殉死的决心，并在漆黑中掩护德兵卫，两人摆脱九平次的纠缠，私奔到曾根崎森林殉情。在私奔殉情路上，用唱曲、沉弦、说书等多种音曲形式唱出：

[唱曲]　尘世恋恋难舍，今宵惜别情长。
[沉弦]　去情死，犹如无常原野路上霜；
　　　　步步临近灭亡，梦中之梦才凄凉。
[旁坐说书]天将晓，钟声断肠。
　　　　数罢六响剩一响，听罢第七响，今生便埋葬。
[大夫说书]寂灭为乐，钟声飘扬。①

① 《情死曾根崎》、《情死天网岛》的唱词汉译文，分别借用刘振瀛等译西乡信纲等著《日本文学史》，香港三联1979年版。钱稻孙译《近松门左卫门·井原西鹤选集》，人民文学出版社1987年版。

剧本第三幕"道行段子"(即"男女私奔殉情路上"的段子),以情景交融的美文,描绘了阿初和德兵卫两人私奔的场面,其音曲之悲婉和木偶做派之哀切,十分感人。人物造型是非常成功的。它反映了这对恋人在町人社会金钱万能的重压下,坚拒恶人的金钱威迫利诱,相爱始终不渝和对人性热烈追求的形象之美。最后还唱出"轶事风流传天下,贵贱皆为新冥福。悠悠彼界定成佛,恋情留芳到千古",表达了作者对男女主人公的同情和冥福。这段词章是近古日本文学史上最感人的美文之一。

这出戏公演后,轰动剧坛,一时间净瑠璃、歌舞伎都群起效仿,创作或改编了三十余部情死曾根崎故事的剧本,赞美当代的恋爱,对其时的古典戏曲创作产生了深远的影响。民间甚至将男女主人公的爱情,视作新时代"恋爱的典范"。至此,近松门左卫门完全确立了作为悲剧作家的不可动摇的地位,日本戏剧史也进入了"悲剧的时代"。诹访春雄写道:"近松本人经过长期的探索时代,发现了悲剧性的人间,完成了以其意志性的行为作为中轴的近世悲剧。"①

元禄时期(1688~1703)近十余年,近松主要投入了歌舞伎剧本的创作,曾一度担任都万太夫座的专属剧作家,他的合作者坂田藤十郎又十分尊重他的剧作家地位。这十年他创作了约三十部足以代表这一时代的优秀歌舞伎剧本。代表作有:《佛母摩耶山开帐》、《百夜小町》、《倾城佛原》、《倾城壬生大念佛》、《倾城金龙桥》等。

但是,以元禄末年(1703)创作了净瑠璃《情死曾根崎》为

① 《日本古典文学大辞典》(简约版),第1208页,岩波书店1986年版。

契机,一方面他所属的竹本座确立新体制,他被竹本义太夫聘任为竹本座专属作家,地位仅次于座主竹本义太夫,他拥有更多的创作自主性,有更广阔的艺术表现空间,进一步构建和完善他刚开拓的悲剧模式;另一方面,藤十郎健康欠佳,决意引退,歌舞伎演出大受影响,开始处于低迷的境地。因此,近松从此五十余年将全部心力投在净瑠璃的创作上,为净瑠璃展开时代剧和世态剧两方面多彩的创作。此时,"近松不仅通过独自的作剧方法,确立自己作为净瑠璃作者第一人的地位,而且促进了代表同时代戏剧的木偶净瑠璃的大发展。"①

换句话说,近松开拓了独自的悲剧的创作方法。首先,近松经过长时期的摸索,在金钱万能的町人社会中,发现人间的悲剧,包括殉情、通奸、为金钱而犯罪等等悲剧性的事件,并从中寻找创作的素材,思考悲剧的根源,并敏感地把握这些当代世态的发展规律,找出典型性的事件和人物,搬上净瑠璃舞台。近松创作这类世态悲剧共二十四部,其中殉情剧占多数,共十一部,代表作除了最典型的《情死曾根崎》之外,还有《卯月红叶》、《卯月润色》、《倾城反魂香》、《情死生玉》、《情死重井筒》、《情死天网岛》、《情死宵庚申》等。这些世态悲剧的共同特点,都是以男女殉情为中心主题,戏剧结构一般为三幕剧,一幕讲述男女主人公外在的复杂人际关系;二幕揭示男女主人公内在的感情纠葛,三幕男女主人公私奔殉情的路上表现出来的恩爱情长,最后双双殉情,以悲剧落幕。

其中最主要的是《情死天网岛》(1720),戏剧故事梗概是:有妇之夫的纸铺店主治兵卫与纪伊国屋的青楼女子小春相恋,欲为小春赎身,无奈银根短缺,又受到家族的坚决反对,逼

① 諏访春雄《近世戏曲史序说》,第113页,白水社1986年版。

他写下誓文与小春情断意绝，否则要承担天罚，并让他刺血捺下名章。同时他的家族羞辱小春，又连骗带逼小春另嫁光棍汉太兵卫。治兵卫之妻阿三妇人心肠软，得知小春欲绝，便变卖家财筹钱为小春赎身，挽救小春。治兵卫深爱着这两个女人。阿三之父五左卫门亲自将阿三领回，阿三失去了丈夫，失去了自己的纸铺的家。治兵卫和小春遭世人嫉恨，决心殉情，内心陷入了深刻的矛盾之中，比如德兵卫思念家族的恩义。在私奔的路上，两人商量如何殉情，要死的时辰相同，但死法和死地不同，才能尽阿三方面的义理。可是，治兵卫又想：如何死法都一样，不能分心在这琐碎事上，乱却了归命的大念。于是两人紧紧相靠，“面庞儿两相昵，耳鬓儿交泪湿”。为了对阿三尽义理，治兵卫用利器齐根剃去顶上的黑发髻，小春也相随之用短匕削去了岛田髻，双双遁出世俗，成了法师和尼姑。在长夜将晓的网岛野地的寒风中，传来了大长寺的晨钟声和诵经声，他们便踢开了凡尘自绞了。幕终，说书唱道：

天公放亮，
渔夫起早网罗张；
眼看见尸身两两，
都道“情死！情死！”宣扬，
便传做新闻到处讲，
阿弥陀佛誓愿广，
普济众生无漏网；
这网岛的一对情殇，
也都成佛得脱世无常；
只因生前情节断人肠，
谁不听来泪满眶！

《情死天网岛》比起《情死曾根崎》来，它反映殉情的根源更为深刻，不仅描写了义理与人情虽有纠葛，但不是对立，主要对立是当时维持封建"家族制度"下的婚姻与追求个人爱情的矛盾，将道德问题深化为制度问题、时代与社会的问题。同时在艺术表现上，超越一般情节的客观叙事，而深入探究主观的微妙心理，揭示人物情感纠葛的内心世界，展现了处在民众悲剧中心的两个女人的心灵之美，大大地提高了悲剧性。观之听之，确实是"断人肠"，"泪满眶"。可以说，近松赋予情死剧更深刻的文化内涵、美学价值和历史意义。因此，它成为近松的殉情剧的最高杰作，达到了近松悲剧的最高峰。

刘振瀛就近松的殉情剧的历史意义这样写道："这种悲剧原来自町人社会众多实际发生的事件，近松以他稀有才笔将它们剧化和诗化了。《情死曾根崎》一剧的'道行段子'最受群众的欢迎，他的恻恻凄楚的词章，缠绵回荡的情感，再加上演出时，时而曼声浅唱，时而激越悲歌的曲调，使剧场中的群众得到了心灵的净化。这使近松本人在以后创作的殉情剧中都离不开这种'道行'的刻意描写。这种在爱情上受到外部抑压表现出以死来抵抗，从而维护人的美好感情，形成了庶民中一种普遍的美意识，形成了一种为殉情而死是美的极致的文化心理积淀，至今仍深深埋藏在民族意识当中。正因为如此，不但德川时期不断出现以各种文学体裁——戏剧、小说、浮世绘、民谣俚曲等描绘殉情的作品，而且在近代以后的文学中也不乏这类作品。"这当然和日本文化、习俗、宗教观有着密切的关系，而作为促成文化心理的一个因素，近松的殉情剧美学意

识所起的作用，的确是十分巨大的。”①

近松开辟情死剧是有其社会和文化背景的，主要是武士社会以义理为中心，武士为主君殉死成为其人生的价值取向。到了町人社会，义理退居次位，人情占据主位，在长期的封建极权的压抑下，町人积极探索人性的本质，追求现世的享乐与金钱的累积，确立町人社会自身的价值观。于是掀起了一股好色的性爱风潮，以及新兴的青楼业，沦为青楼的女子受到现实的重压，追求纯真的爱情而不可得，最后只有走上殉情一途，以维护人情和人性的尊严，实现町人社会的人生价值。加藤周一就此作了这样的论述：“当‘义理’和‘人情’发生冲突的时候，在现实社会里，‘义理’是优先的。但是，在身份的阶层尖锐分化的社会里，町人阶层拥有为他们自身的艺术的时候，在这种艺术的世界里，町人在其自身的感情里确认了自己，就自然将内在的‘人情’置于外在的‘义理’的对称位置上。由‘义理’强制的死，势必转化成‘人情’的胜利。这就是‘男女私奔’的三味线和死的崇高化的背景。”②

近松的其余十三部世态悲剧是以通奸、犯罪等为主题。一般通奸悲剧大多是由女主人来背负通奸的不义的恶名，最后展示女主人公茫然若失和悲痛欲绝的内心世界，反映了大男子主义下女性的悲剧命运。犯罪悲剧的成就仅次于殉情剧，代表作有《冥途信使》、《长町女切腹》、《油地狱杀女》等，描写围绕金钱而犯罪者执著生又不惧死，在走投无路中冒险走上犯罪的道路。如果说殉情剧以《情死曾根崎》为最典型，那么犯罪剧最具典型性的作品就是《冥途信使》(1711)。它描写

① 刘振瀛《日本文学史话》，第115页，商务印书馆1995年版。

② 加藤周一《日本文学史序说》，第90页，筑摩书房1980年版。

一银铺的养子忠兵卫爱上青楼女子梅川，与一乡村客相竞争，为给梅川赎身而挪用了友人八右卫门通过银铺的一笔五十两银的汇款。正在这时候，银铺让他递解一笔三百两银子的汇款给某宅。他走出店堂，不知不觉地竟走到了梅川那里，巧遇八右卫门，遭到八右卫门的当众羞辱，于是他从递解的银子中取出五十两摔还给八右卫门，然后将手中的余钱替梅川赎了身。两人离开青楼后，忠兵卫抱着忏悔犯罪的心情，将实情告诉了梅川，两人抱头痛哭不已，并决定在私奔前回乡看亲父一面。可是在巡捕的追捕下，他们到了友人忠三郎家。亲父了解真情后，到了银铺向其子的义母诉说对收养的义理和对其子之情，而在义理上，他不再与其子见面了。忠三郎试图帮助他们逃脱，他们最终还是被逮捕了。作者着墨描写忠兵卫、梅川两人的私奔，以及其亲父在义理与人情的矛盾冲突中，终于义理占了上风。这一主题是符合时代要求的，在这里也充分发挥了作者的创作功力。其后，近松将此剧改编为歌舞伎，改用了《恋信使往来大和》的剧名。

这些世态剧，一改此前世态剧的概念，将平民的悲剧事件戏剧化，并通过文学的文本审美形式，大大提高了净瑠璃剧本的文学艺术性和文学思想性的统一，实际上它们是近松对这一时代和社会的人生观照在文艺上的反映。

自《景清出家》问世以后，近松创作百余部净瑠璃剧本中，绝大多数是时代剧。他为竹本座创作的首演剧本是《国姓爷战役》(1715)，这是近松根据《明清战史》的中国明、清两朝交替时期，明朝郑芝龙与日人田川七左卫门之女生下的福松(中国名郑森，后赐姓改名朱成功、郑成功)回到动乱的中国厦门、台湾，抗清扶明壮志未酬而病逝，明室赐国姓朱氏(即国姓爷)的史实，加以艺术的虚构，编造出了这样一个故事：

明朝十七代皇帝思宗烈沉于酒色，不理朝政，宠信奸臣李滔天，私通敌国鞑靼，李并要将明皇妹许配给他，皇妹不允。忠臣吴三桂向思宗烈帝揭露了李滔天勾结鞑靼的阴谋。鞑靼梅勒王率兵犯明，吴三桂寡不敌众，思宗烈帝被李滔天所杀。吴三桂将皇妹托付给其妻照顾，带怀有龙子的明皇后逃亡。中途皇后中箭身亡，为瞒过敌人，于是他从皇后腹中取出龙子，将自己的幼婴塞入皇后遗骸的腹中。其时已负重伤的自己的妻子，设法让皇妹乘船从海路逃走。

却说，明朝忠臣郑芝龙当年因向明朝皇帝谏言而被流放，逃至日本，与日本渔家女成婚，育有一子名叫和藤内。郑芝龙父子从漂流到日本的皇妹口中获悉明朝危殆，于是回国抗清扶明。此时郑芝龙留在国内的前妻女儿锦祥女，以剖腹自尽的方式规劝其夫狮子城主五常将军甘辉，联合其父郑芝龙及义母弟和藤内抵抗鞑靼。甘辉为其妻的悲壮行为所感动，遂赠和藤内名为延平王国姓爷郑成功。他们与携带小皇太子躲藏多年的吴三桂联合出击，打败鞑靼，收复南京城，俘虏鞑靼王，处死了李滔天，扶小皇太子即位，天下大治。

这与其说是时代剧(历史剧)，不如说是戏说剧，故事近于离奇与荒诞，但它的戏剧性很强，情节跌宕起伏，并且突现了当代的义理与人情的矛盾与纠葛而产生的悲剧性主题，是适应当时的社会潮流的。所以，竹本座连续三年上演这出归于时代剧的《国姓爷战役》，长盛不衰，连街头巷尾的小孩也能哼上几句该剧的唱词。在当时的净瑠璃剧坛上掀起了一股“国姓爷热潮”。

在时代剧方面，近松大多数是取材于古典物语中贵族社会、武士社会的历史事件，既含古典的要素，又用町人的思考方法来加以梳理，反映了武士“义理”的社会制约和町人“人

情”的个人自由的对立，或综合调和，创造了近松的时代剧的特色。时代剧代表作有《平家女护岛》、《井筒业平河内通》、《松风村雨束带鉴》、《倾城岛原蛙会战》等。

近松不仅创作了许多净瑠璃和歌舞伎的剧本，而且构建了他的艺术论。他的艺术论主要见诸于第一部净瑠璃论著《净瑠璃文句评注难波土产》(1738)，书中有关近松的艺术观点，是该书编者穗积以贯根据近松生前的谈话所录，主要分净瑠璃的表现论和艺术的“虚实皮膜论”。

近松的净瑠璃表现论，首先强调要基于自然之理，其根本在于情。他写道：

> 大体上说，净瑠璃最重要的是与木偶协调。它与物语、草子等不同，词章要与木偶的动作配合，使之鲜活起来。尤其是歌舞伎是活人的技艺，要在戏剧表演上争高低，而净瑠璃则要赋予没有生命的木偶以各种情感，才能打动观众，这就需要有妙作。(中略)因此，需要给净瑠璃注入精神，音曲词章自不消说，连纪行叙事文也要尽心注入感情，否则感动人的系数就要减少。(中略)为此，净瑠璃的词章是以充满感情为基本要素的。

其次，主张革新净瑠璃文体，强调作为净瑠璃来说，词章的表现要自然，语言要生动，就必须尽可能不使用多余的词，过剩的表现或不足的表现都是拙劣的。因此，表现悲哀则避免使用“哀”(あはれ)的词，他强调：

> 表现悲哀直接写出“哀”字来，其词章就不够含蓄，其哀情也就会被冲淡。表现悲哀不将“哀”字写出来，而(通

过表演)独自表现出来,这是至关重要的。

> 净瑠璃最关键就是表现忧伤,但我创作的方式是,在词章里没有写出过多的"哀"字,也没有用像文弥小调那种哭泣似的说唱。表现某种忧伤,都是以义理为主。技艺的六义在充满的义理中,既然有"哀",那么音节和词句都要表现得深切。这样,"哀"就愈发深切了。

在表现论中,他还强调连格助词也不能多用,说:

> 在净瑠璃的词章里,若"にてをは"多了,就会显得拙劣,缺乏功力。作者写出这样的词章,大概是领会和歌或俳谐等,试图配合五七音律,而自然增加多余的"にてをは"。比如本来说年轻的姑娘(年もゆかぬ娘)就可以了,但为了凑音韵和音律,就生硬地加上年纪轻的姑娘(年はもゆかぬ娘),从语感上就显得多余了。也就是说,净瑠璃是音曲,叙述在于音曲的节奏,如果塞进过多的词,反而使艺人难以说唱。缘此,自己的作品就不拘泥七五音律,从而自然减少"にてをは"了。

从以上论点来看,近松的表现论,既论述词章的文句和语言的形式,又将重点放在内在表现人情上,特别是在义理与人情的矛盾对立中寻求其戏剧性,有了这样的自觉意识才能创造出打动观众的戏剧来。

近松的艺术论,重中之重是主张艺术的"虚实皮膜论"。他针对当时剧坛认为写实才是上乘的论调,强调说:

> 这种论调似是而非，这是不懂所谓艺术真实的理想状态。艺术乃在实与虚的皮膜之间也；舞台艺术就是愉悦人心(慰み)，所谓皮膜之间就在于此。似虚非虚，似实非实，其间就存在令人愉悦之艺术了。

也就是说，近松反对绝对的写实，也反对绝对的虚构，而主张艺术的美要在“虚实皮膜”即现实与虚构交错的微妙空间加以捕捉，在“似虚非虚，似实非实”之间就存在艺术美。这是近松独创性的艺术美学理论，也成为日本艺道的传统理念。

近松这种“虚实皮膜论”多少受到中国唐诗“虚实论”尤其是张弼的《三体诗》有关虚实原理的影响。《三体诗》主张“前联情而虚，后联景而实”；“不以虚为虚，不以实为实”；“稍近于实，而不全虚”。也就是强调情虚景实，虚实调和而达到交融，使之虚中有实，实中有虚，“自首至尾，如行云流水”。近松的“似虚非虚，似实非实”的形成就导源于此。

福井贞助就近松构建这一艺术理论体系的评论道：在净瑠璃界，“近松以前，缺少文体意识的自觉性，从近松开始形成文体意识，这是划时期的”，“近松的文体始终是以主情作为本位。采取以感情、情绪为主的态度，来从事净瑠璃的制作”。这位日本学者还特别强调：“近松的虚实皮膜论问世的确是创建了净瑠璃、歌舞伎两个领域的理论体系。”①

七旬以后，近松门左卫门疾病缠身，创作力衰退。享保九年(1724)只修改出云、文耕堂的《关八州系马》，全无新作。这一年在一场损失惨重的大阪大火后，慨叹人生，留下绝唱：



① 福井贞助《日本古典文学评论史》，第227～232页，樱枫社1985年版。

所谓留芳实愚昧

火埋虚名朽木书

便于十一月二十二日在天满住所，终结了七十二岁的生涯。近松的一生不仅创作净瑠璃脚本，而且从净瑠璃剧本移植改编了具有文学性的歌舞伎剧本。他一生写了一百五十余部净瑠璃剧本，其中署名作九十余部，其余是无署名时代的作品，还创作了三十部歌舞伎剧本，为日本近古戏剧和文学的发展做出了巨大的贡献，有"日本莎翁"的美称。他的"虚名朽木书"，为日本戏剧史、文学史增添了辉煌的一页。

第四节　净瑠璃·歌舞伎一流剧作者们

近松门左卫门是净瑠璃兼歌舞伎剧作家的先驱者、执牛耳者。近松辞世，纪海音引退后，剧坛失去一位剧作大师和一位优秀剧作家，一度蒙受巨大的损失。剧坛一方面在改良木偶比如由三人操木偶，以及在改革词章和改写近松作品上下工夫，一方面培养后继的剧作者，同时出现集体创作的倾向，削弱了创作的个性和作者的独立地位。剧坛先后涌现的一批净瑠璃、歌舞伎剧作家群，也大多是两三人合作编剧者。他们中属于佼佼者的有：竹田出云、竹田小出云、松田文耕堂、并木千柳(宗辅)、三好松洛、近松半二、并木正三、樱田治助、并木五瓶、鹤屋南北、河竹默阿弥等。

竹田出云(？～1747)，净瑠璃剧作家、俳句作者。于宝永二年(1705)应竹本义太夫的邀请，担任竹本座的经理，与近松

门左卫门、竹本义太夫建立了三人合作体制。他作为经营者，致力于舞台和木偶的改革，取得了重大的成就；同时，在晚年近松的指点下，从事净瑠璃剧本的写作，经十余年的努力，与松田文耕堂合作终于写出取材于《太平记》的后醍醐天皇与北条围绕立太子之争故事的《大塔宫晨曦的铠甲》(1723)，并经晚年的近松修改，作为处女作问世。接着翌年独作了《诸葛孔明鼎军谈》，正式步入创作坛。此后一发而不可收，连续写下不少剧本，其间由于专注于经营而搁笔五年。署名的独作有：《右大将镰仓实记》、《伊势平氏年年鉴》、《芦屋道满大内鉴》等十二部。其中从《芦屋道满大内鉴》开始，开了由三人操木偶的先河。还有与长谷川千四、文耕堂、三好洛松、并木千柳、竹田小出云等人的合作剧共十一部。

他的最后一部合作剧《菅原传授习字鉴》(1746)，竹本座连续上演六十五日，取得了巨大的成功，与小出云等于翌年创作《义经千株樱》和翌翌年创作的《假名范本忠臣藏》一起成为净瑠璃、歌舞伎三大杰作而留芳于世。他本人被誉为"刮起智慧狂风的出云"(《操曲浪花芦》)。

《菅原传授习字鉴》是竹田出云与并木千柳、三好松洛、小出云共同创作的五幕剧。这是古代的真实人物菅原道真作为天神缘起的传说故事，菅原道真是平安时代的著名学者文士，其才华横溢，备受天皇宠爱，曾官至右大臣，后遭代表天皇外戚势力的左大臣藤原时平及其一族的谗言诬陷而被左迁九州。道真在九州忧郁死去。传说，不久藤原家遭雷打电击，时平猝逝。天皇恐也遭道真怨恨，赦免其罪，奉为北野天神，进行祭祀。作者就是在这个传说故事的基础上参照先行的谣曲、古净瑠璃诸多这方面题材的剧作、特别是近松门左卫门的《天神记》而创作的。

剧情梗概是：唐徽宗帝遣使者天兰敬来朝替天皇画像。其时，天皇正在病中，左大臣藤原时平欲图穿上天皇服让天兰敬画自己的像。可是，右大臣菅原道真（菅丞相）加以劝止，并向天皇进言由皇弟齐世亲王做模特画像，同时召回流放中的已经断绝师徒关系的旧臣武部源藏传授笔法。不料此时齐世亲王与菅丞相养女苅屋姬相恋、秘密幽会被人发现。这对情侣便双双私奔。

且说，菅丞相在将运笔秘诀传授给武部源藏时，源藏请求赦免，恢复师徒关系。菅丞相认为传授归传授，并没有同意恢复已断绝的师徒关系。左大臣时平竟趁机向皇上谗言，诬陷菅丞相通过养女苅屋姬与齐世王私通，妄图篡夺皇位。菅丞相便遭莫须有的罪名流放筑紫。源藏闻此消息，与菅丞相的车夫梅玉丸一起营救了菅丞相的幼子菅秀才，带回自己家中。

菅丞相被发配途中，押解官代辉国同情丞相，就让菅丞相暂时投宿在土师家乡的苅屋姬亲母家，做了一尊自己的木像留下作纪念。私奔路过的齐世亲王与苅屋姬求见丞相，押解官未允。齐世亲王回京为救丞相而奔波。而在京城的左大臣时平仍担心菅丞相的存在，在政坛上对他仍是个威胁，于是便串通土师的兵卫父子谋杀丞相，却发生了错杀丞相木像的奇迹。解押官恐再出事，便赶忙将菅丞相护送到流放地筑紫。且说齐世亲王、菅丞相的车夫樱丸、梅王丸是孪生兄弟，他们为救主人，在左大臣时平参拜吉田神社时，偷袭时平，岂料被同是孪生兄弟的、时平的车夫松王丸所救，袭击计划失败。生活在菅丞相领地内的这三个孪生兄弟之父白太夫，守护着丞相所喜爱梅、樱、松三树，闻知松王丸的所为，便断绝了父子关系。梅王丸赴筑紫相陪主人。樱丸以为自己协助齐世亲王和苅屋姬私奔，才导致菅家遭此没落的厄运，最后因自责而剖腹

自杀了。

一年后的春天，菅丞相在梦中看见自己的爱树——梅飞来筑紫的安乐寺，一夜之间如梦似的成长起来，情不自禁吟诗曰："梅飞樱枯此世道，为何松树不见去。"此时梅王丸来到，逮捕了试图暗杀菅丞相的凶手。丞相知道时平计谋幽禁法皇、天皇、齐世亲王，抢夺皇位后，便到了天拜山，闭门不出，灭毁自身，让灵魂变成了雷神，以阻止时平的阴谋得逞。

话说武部源藏夫妇把菅秀才当做自己的孩子收养在洛北的乡下，经营一家私塾。时平察知后，令家臣玄藩带着认识菅秀才的松王丸一起去洛北乡下讨伐菅秀才。武部源藏急中生智，让松王丸刚入私塾的儿子小太郎权充菅秀才的替身。松王丸知道源藏无子，故有意送儿子小太郎入私塾以备不时之需的。他在菅秀才逃过此一劫后，就将自己以修行僧面目出现一直保护着的菅丞相的妻子送回菅秀才身边，让他们母子团圆。平时被人认为是时平同伙的松王丸也是不忘祖祖辈辈曾受恩泽于菅家的。

最后，时平的同谋者们遭到雷神劈死。时平本人也遭樱丸的怨灵报应。从此菅秀才开始复兴菅家，奉敕命将丞相之灵供奉为京城守护神。全剧终。

竹田小出云(二世出云，1690～1756)继承父业，与并木千柳、三好松洛合作创作了许多剧本，其中最优秀的是《义经千株樱》、《假名范本忠臣藏》二剧，奠定了小出云的剧作家的地位。

《义经千株樱》(1747)，话说法皇赐给源义经一件珍宝——初音鼓。左大臣朝方知道义经与其兄赖朝不和，就以初音鼓的里皮和表皮来比拟他们兄弟俩，造谣说这是法皇给义经下的诏书，让他去讨伐其兄。为此义经决意一生不敲此鼓。

赖朝派正使川越太郎向义经提出质问初音鼓的事，以及为何娶平时忠之义女卿君为妻，与源氏家对手平氏家结缘之事。义经对后者无法辩解，其妻闻之，自刎以示受了委屈。正使川越太郎正是卿君的亲父，他抱着女儿的首级正要前往镰仓时，义经的家臣弁庆目睹此举，盛怒之下，将随川越来的其他赖朝使臣杀掉，最后连川越也斩了。

义经把初音鼓交给爱妾阿静，并将阿静托付给友人佐藤忠信，自己则试图乘船经海路逃到九州。而船主银平就是平知盛装扮的，他企图在海上擒拿义经，劫持其女安德天皇，以便伺机再兴平家。但是，义经早已知道银平就是平知盛，义经一行救出安德天皇，迫使知盛走投无路，投海自尽。

且说正藏身在嵯峨的源氏对手平维盛之妻若叶内侍及其子获知平维盛还活着的消息，便避开源氏一族的追杀者，逃至维盛躲藏的高野山。鱼店主弥左卫门曾受惠于维盛，便将维盛收做学徒，改名弥助，隐藏起来。弥左卫门之女阿里恋上了身处危境的"弥助"。镰仓来人尾原追查维盛，此时维盛之妻女也来到了此地。弥左卫门之子权太便取下已战死的某人的首级，权充维盛的首级，献给来追查的人。弥左卫门以为权太真以拿下了维盛的首级，就将权太刺成重伤。这时奄奄一息的权太才向父亲告白：拿下的不是维盛的首级，维盛平安无事。这时弥左卫门发现赖朝给维盛的信，劝维盛上高野山出家。镰仓的来人尾原知道这一切后，散布维盛已"自杀"了，权太信以为真，认为自己的行动白费，后悔地自尽了。

阿静听说义经已去了吉野，便私自与"忠信"逃到了吉野。此时忠信也回到义经身边。这时众人才发现阿静身边的"忠信"原来是只狐狸。根据狐狸坦白，初音鼓的里皮表皮是这只狐狸的父母之皮，因怀念父母，才化成"忠信"，与阿静身边的

初音鼓相伴相随的。义经听了狐狸这番话,对比自己遭兄憎恨,深感动物情爱之美,便将初音鼓送给了狐狸。狐狸为报恩,施展法术,救了义经。义经得以朝见安德天皇,揭穿平家余党的阴谋。这样,左大臣朝方挑拨赖朝、义经兄弟的阴谋也大白于天下。朝方被处极刑,赖朝也冰释对其弟的怀疑。安德天皇也回到其母建礼门院的身边。全剧终。

《假名范本忠臣藏》(通称《忠臣藏》,1748),也是由小出云与三好松洛、并木千柳合作的,十一幕剧。它话说新田义贞灭亡后,足利尊氏将军之弟执意和执事高武师直下到镰仓,将新田义贞的头盔奉献给八幡宫。接待官盐冶高贞让其妻、兵库司女官颜世,受命鉴定义贞的头盔。师直竟恋慕起颜世来,他写给颜世的情书被另一接待官若狭助发现并加以制止。师直便憎恨若狭助,当面羞辱了他。若狭助受辱后,准备讨伐师直。他将此决心告知家老加古川本藏后,本藏当即砍伐院前的松枝,以示同意。本藏等策马加鞭,追赶上师直,给师直送上大量金钱和贵重物品。师直立即改变态度,将本藏及盐冶作为上宾,引进了足利家。这时,若狭助也赶来砍杀师直,可是面对师直向他道歉时,他就下不了手。

却说颜世的侍女阿轻带来了颜世给师直一信匣,内装《新古今和歌集》的一首歌,作为表白拒绝师直求爱之意。师直阅后,对盐冶露出一副凶相。盐冶欲趁机拔刀杀掉他,被木藏拦阻未遂,师直逃过一难。这时已走出足利将军家门的阿轻,与在门外等候的情人勘平相逢,勘平知道宅内发生的骚动,自己又无能为力,欲图切腹以报主家。就在这时,师直的家臣鹭坂伴内却企图抢走阿轻,勘平赶走伴内后,双双逃到山崎去了。盐冶因在足利将军家拔刀而闭门思过,深感有罪,准备托拜老大星由良助讨伐敌人师直后就自尽。可是由良助久久未到,

盐治将刀扎进腹部的一刹那，由良助到来了。他将复仇之事向由良助交待之后，就倒在血泊中死去。颜世从此削发为尼。

为了讨伐师直的千崎弥太郎在街上遇见了昔日的师兄弟、已与阿轻的父母与市兵卫夫妇一起狩猎度日的勘平，向勘平筹措讨伐敌人的资金。然而盐冶家的家老的儿子定九郎杀害了市兵卫，抢去了阿轻为勘平再侍奉旧主而卖身的五十两银子。在漆黑中，急于找钱为阿轻赎身的勘平又杀死了"定九郎"，从尸体上取走了银子。勘平本是想杀老丈人与市兵卫的，他不知道误杀了定九郎，于是觉得愧对阿轻正欲切腹自尽时，从千崎弥五郎那里获悉真相，就请求在讨伐敌人的联署书上按下血指印。

且说，由良助为瞒过师直一伙人而继续游荡。他读了颜世的信后，知道了沦落祇园青楼女的阿轻的秘密的复仇计划，便想给阿轻赎身，然后将她杀掉。阿轻的哥哥平右卫门作为最下级的武士，也想参加讨伐师直的行列，于是了解了良助的意图后，欲抢先杀掉其妹阿轻，以获取在联署书上署名。良助知道这个情况后，便免杀阿轻，让平右卫门参加了联署。同时还发生本藏之女小浪与力弥等武士之间的恩爱情仇等等的事件之后，四十六义士终于齐集稻村崎，出征讨伐师直，并拿下他的首级，供奉在盐治灵前，并给勘平烧香祭拜。此时若狭助赶至，大赞四十六义士的壮举。

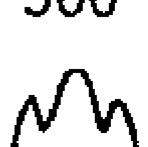
这出《忠臣藏》是以镰仓时代赤穗四十七义士的历史事件为基础，但它又不囿于史实，对史实做出了自己崭新的诠释，加以艺术的虚构，同时加入了当世的武士道文化精神，写活了其时的世态人情与风俗，创造了义士剧的艺术典型，成为在众多的赤穗义士剧中的第一位名作，上演场次一直保持最高的

记录。其意义不仅在于此，它对于其他大众文学形态，比如黄表纸、滑稽本等的创作，也产生了不少的影响。

之后，在净瑠璃式微期，为挽救木偶净瑠璃颓势做出最后努力的，是近松半二。近松半二（1725～1783），原名穗积成章，由于敬慕近松门左卫门而改姓近松。他虽出身书香世家，但本人生活放荡不羁。长期师从竹田小出云，二十七岁上发表了处女作《修行僧大峰樱》，成为竹本座的专属剧作者后的二十年间，包括独作、改作和合作的净瑠璃剧作共五十余部，在技法上既继承木偶净瑠璃的各种传统技法，又积极摄取歌舞伎诸种技法的要素，在艺术技巧创新上下工夫，因此有技巧派作家之称。其基本特色是戏剧结构复杂、场面宏大、故事宕跌、人物对立，同时在舞台设计华丽、时空的二元对立等方面，创造出一种视觉的美，以图给正在走向衰落的净瑠璃带来新的活力。但是，有的学者也指出：由于近松半二"过多追求技巧性，过多借用歌舞伎的词章，有损于作为净瑠璃的独自性，他的这些弊端是难以否认的。"① 另一方面由于其净瑠璃剧本有明显的歌舞伎化，不少被改编为歌舞伎剧本上演。

继近松门左卫门之后，在歌舞伎剧作家中最有文学成就的，是鹤屋南北和河竹默阿弥。他们创造了新的歌舞伎剧目："新世话物"（写实世态剧）、"怪谈物"（鬼怪剧）、"白浪物"（盗贼剧），拓宽了歌舞伎剧艺术的道路。

鹤屋南北（1755～1829），生于町人家庭，歌舞伎演员三世鹤屋南北的入赘女婿，因而属于四世鹤屋南北。作为剧作家，则是初世。他从小爱好戏剧，初为樱田治助的入门弟子，写作过狂言剧本，人到中年才开始歌舞伎剧的创作生涯，于享和元



① 《日本古典文学大典辞》（简约版），第1207页，岩波书店1986年版。

年(1801)创作了世态剧《江之岛奉纳见台》、《艳仲町》两剧后，才确立了他作为歌舞伎剧作家的地位。接着他创作了《天竺德兵卫》(1804)，由河原崎座搬上舞台，连续公演七十余天，创了当时一剧演出天数的记录，一举成名于歌舞伎界。从此，他一生写下约百二十部剧本，其艺术特色：(一)重视舞台技巧的效果，特别是加强通过演员的做派而产生的戏剧性效果；(二)尽情发挥官能的刺激，包括残酷的场面，将感觉性的美提高到艺术美；(三)以生活在江户社会最下层的江户儿为主要描写对象，重视主情性，从而创造了一种独特的"生世话物"的模式，有别于迄今的"世话物"。这种新世态剧，也就是纯写实的世态剧。主要代表作有《樱姬东文章》、《阿国御前化妆镜》、《法悬松成田利剑》、《菊宴月白浪》等。

剧作者以怪谈剧《东海道四谷怪谈》(简称《四谷怪谈》，1825)成为最能体现其新世态剧的特色，它被认为是新世态剧的高峰之作。上演的场次最多，颇受观众的热烈欢迎。它是描写盐谷下层武士四谷左门有二女：长女阿岩，次女阿袖，持有"赤穗义士"联署书。下层武士出身的坏人伊右卫门上门求四谷左门让他与阿岩恢复旧情，四谷不允，他怀恨在心，把四谷杀了。阿岩不知情，竟嫁给伊右卫门，并产下一婴儿。而这时，高野师直的家臣伊藤喜兵卫之孙女阿梅却爱上伊右卫门，并设圈套下毒手，派人去伊右卫家道贺，送给阿岩一种所谓"妙药"。阿岩喝后，发高烧，脸变形。

于是伊右卫门唆使按摩师宅悦去挑逗阿岩，捏造阿岩私通，抛弃了阿岩和婴儿。后来宅悦向阿岩求爱时，才把伊右卫门即将迎娶阿梅的事抖搂出来，还把一面镜子递给阿岩，阿岩看见镜中自己变形的丑脸，欲哭无泪，准备找喜兵卫表达自己的愤懑。她对镜梳头，头发带着血丝吧嗒吧嗒地脱落下来，于

是她站起身子，踉跄地走了几步，怀着对丈夫的怨恨，对宅悦的愤怒，捡起来偷窃所谓“妙药”给主人治病的小平留下的小刀，扎入自己的喉咙，倒在血泊中。宅悦见状，慌忙逃跑了。伊右卫门回到家里，目睹老鼠正叼着婴儿跑了，阿岩的尸体上还插着小平的刀，便认为阿岩与小平私通，去把小平杀掉，将两人的尸体钉在门板上，扔到河里漂走了。这时候，喜兵卫带着新娘装扮的孙女阿梅来到伊右卫门家。他们新婚洞房之夜，阿岩的鬼魂前来作祟。伊右卫门拥抱阿梅，阿梅的脸却变成阿岩的脸。他砍掉阿岩的头，落地的却是阿梅的头。同样，他砍下小平的头，落地的是喜兵卫的头。

且说，四谷的次女阿袖嫁给了下层武士与茂七，但奥田将监的家臣直助却深深爱上了阿袖，而直助和阿袖却不知道他们是同父异母兄妹。与茂七与奥田的儿子庄三郎互换了衣服穿上，便从四谷家带走了“赤穗义士”联署书。直助欲杀与茂七，却错杀了换穿上与茂七衣服的奥田之子，自己还不晓得。而阿袖为了寻求讨敌的助手，跟直助结为夫妻的当晚，与茂七出现了。阿袖知道他是真的与茂七，直助却以为是与茂七的幽灵，求与茂七将阿袖让给他。与茂七的条件是要在他们家里住下。直助答应了，阿袖悄悄对直助说，将与茂七灌醉让他睡在屏风后面，灭灯后将他杀掉。同时阿袖也悄悄地对与茂七说了同样的话。之后阿袖拿着自己的遗书走到屏风后面。当灯熄灭后，直助和与茂七从屏风左右两边同时出现，按照阿袖的话，用刀直刺屏风后面的人——阿袖，他们对误杀阿袖震惊不已。阿袖临终前将自己嫁给他们两人的原因告诉他们，目的就是希望他们两人为她杀死伊右兵卫，以报其杀父之仇。当直助知道自己误杀了主人庄三郎和阿袖是自己的同父异母关系后，愧对这一现实而自杀了。

阿岩的亡灵作祟，托梦于伊右卫门，让他在梦中在家乡遇见一个美丽的姑娘，并且与姑娘订了婚，而这个姑娘却是阿岩。他正想杀阿岩，从梦中惊醒了。附近的人为伊右卫门诵念百万遍经，阿岩的幽灵出现，百般折磨伊右卫门。落到伊右卫门手里的"赤穗义士"联署书也被耗子咬得粉碎了。不久，与茂七在纷纷扬扬的大雪中出现，把伊右卫门杀死了。

在幕府末期社会转折期间，鹤屋南北在处于种种社会矛盾的庶民深层生活中发现了新的真实，对歌舞伎进行新的创造，产生了一种与迄今的世态剧不同的新世态剧。这对于歌舞伎适应时代的发展是起着不容忽视的历史作用的。郡司正胜说：以新世态剧的出现为契机，"歌舞伎的这一变化是伴随当时的社会变化而变化，这是自不待言的。但是，歌舞伎的这种变化，也是作为历史转折期的齿轮之一在转动着。可以说，新世态剧的确立正是立足于这种动态的基础上，通过鹤屋南北的才能，在文化·文政年间(1804～1829)完成的。"①

近古江户时代最后一位歌舞伎剧大作家是河竹默阿弥(1816～1893)，他出身町人家庭，父辈经营过渔商、当铺。他本人先习舞，后师从五世鹤屋南北，开始戏剧创作的生涯。由于非常熟悉町人的生活，为他的创作累积了丰厚的素材和实际的生活体验。他一生创作了约三百部剧本，其中世态剧一百三十部、时代剧九十部，还有百余部舞蹈剧，是江户后半期歌舞伎剧的集大成。代表作有：《花街模样蓟色缝》、《三个吉三青楼情话》、《盗贼五条汉》、《怪谈敷岛物语》等。

他的世态剧最为优秀，代表作是《三个吉三青楼情话》(通称《三个吉三》，1860)，描写武士安森源次兵卫存放的赖朝一

① 郡司正胜《歌舞伎》(《岩波讲座·日本文学史》第八卷，近世)，第45～46页，岩波书店1958年版。

庚申丸短刀被贼人盗走，引咎切腹自杀。小道具商木屋小伙计十三郎将庚申丸短刀卖掉，获得百两银子，与柳原的青楼女子阿岁作乐。这百两银子却在阿岁的屋里丢失了，十三郎企图从两国桥投河自尽，被他的义父、阿岁之父久兵卫救起。与此同时，阿岁捡回了丢失的银子，正欲归还十三郎时，却被乔扮女装的阿娘吉三抢走。刚好路过的阿坊吉三同阿娘争夺这笔银子，正好与他们相遇的和尚三吉从中调停，三个三吉歃血为盟结拜兄弟，并决定将百两银交由和尚吉三保存。

原来阿岁和十三郎都是贼人传吉所抛弃的双胞胎，偷短刀的贼人也正是传吉，结果兄妹在不知情的情况下发生了乱伦行为。大概是传吉偷钱时，杀死了一条怀孕的狗，现在有了因果报应，出现了这种“畜生道”，传吉后悔不已。和尚吉三将那笔百两银子送给传吉，放在佛坛上便离去了。传吉深感这笔钱太肮脏，把它扔出门外，被锅铺的武兵卫捡走。且说穷困的文里欲将阿岁卖给武兵卫，而武兵卫虽曾恋慕过阿岁，但现已移情于一重，并准备为一重赎身。岂知一重已怀了文里的孩子，武兵卫大失所望。以前受到文里照顾的阿坊吉三威胁武兵卫，并将银两抢走。而在场的传吉向阿坊吉三索取这笔钱，两人争论中，传吉恢复贼人的本性，企图强行从阿坊吉三的手中夺走，反被自卫的阿坊吉三所杀，在现场留下了一把小刀。阿岁和十三郎为找寻传吉来到现场，捡到阿坊吉三弃下的小刀为证，到了巢鸭吉祥院找和尚吉三为传吉报仇。

这时，和尚吉三正将身处险境的阿坊吉三和阿娘吉三匿藏在吉祥院里，并且已弄明白阿坊吉三是安森家的后嗣，阿娘吉三是被人拐走的久兵卫的亲子，他为了结拜兄弟的义气，杀死已落入“畜生道”的阿岁和十三郎，并让阿坊、阿娘逃命。可是，武兵卫向官方告发了此事件。三个吉三走投无路，在本乡

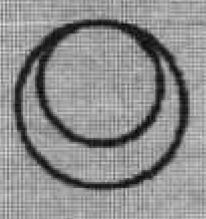
观火会上杀了武兵卫后，互刺自尽了。

庚申丸刀和百两银子终于又回归到久兵卫的手中，安森家和木屋都得以再复兴了。

这出七幕剧像他的其他许多主要作品一样，以江户町人社会风俗为背景，以盗贼、杀人犯、等恶人为主人公，通过挖掘这些人物内潜的变态心理和外在的恶行，从中发现人性本善，从中发现美的存在，同时反映幕末社会人际的复杂世相，贯穿了劝善惩恶和因果报应的思想，起到了一定的社会教化作用。他的剧本，结构复杂，词章文辞洗练，重视七五韵律和独白对白的音乐性。同时，剧作者抵制当时在社会生活中已浮现出来的欧化主义，大胆运用一切传统的技巧，包括采纳义太夫净瑠璃音乐旋律美的特性，以保持歌舞伎的古典性和大众性，将歌舞伎剧本创作提高到了当时最高的文学艺术水平。

坪内逍遥于大正三年(1914)“河竹默阿弥二十三周年忌辰”之际，为河竹繁俊的名著《河竹默阿弥》写的序文，就默阿弥在日本戏剧史上的位置做出了这样的评价：“在长达三个世纪的我国近世戏剧史上，以一个作家兼容前几代的艺术积累，然后集大成者，就是默阿弥，除他后无来者。他是江户戏剧的大宅门，是德川平民文学的罗马帝国。也就是说，以他一人成一大都会，一身成就数世纪。”① 进入近代明治社会，他仍保持歌舞伎剧作者第一人的地位，继续活跃在新时代的歌舞伎剧坛上。

① 諏访春雄《近世戏曲史序说》，第416页，白水社1986年版。



第十三章 新儒学文学观的流变



宋学日本化与中国古典研究——劝惩论的文学观——人情论的文学观——风雅论的文学观

第一节　宋学日本化与中国古典研究

近古江户时代，日本社会结束了战国时代的长期战乱，社会生活安定，也改变了战乱年代人们信仰否定现世、欣求来世的佛教思想，而且面对太平时代，充满了讴歌现实的气氛。这种时候，统治者德川幕府就迫切需要有一种新的思想，来作为社会道德观念和普遍的价值观念。肯定现世的宋学就成为取代佛教思想的最好选择。

这一时代，与其他时代的社会稍具特异性，存在着双重的势力，一是掌握政治权力的武士统治阶层；一是掌握经济实力的町人，他们在经济方面扮演着重要的角色。前者倾向以儒教文化为背景的理想主义，武士修养书《叶隐》就具体体现了

将义理作为行为的规范，并将它理想化，以此来统一社会的秩序；后者，町人大众则适应商品经济的发展，重视现世主义，肯定人欲，以人情作为个人的最高价值取向，将人情崇高化，以作为享乐主义的合理依据，《情死曾根崎》等系列殉情剧和大众小说人情本的出现，正反映了这一种倾向。在两种时代潮流和文化、文学思潮的交错中，固有的神道也汲取儒教思想，学问界以儒教为中心，形成儒·神一致，为宋学（又称朱子学）的日本化打下了思想的基础。

事实上，早在13世纪初期镰仓时代中期，宋学已传入日本，但仅作为一种学问，并未形成一种国民的生活规范。至这一时代，宋学经过了三百余年在日本传播之后，才受到江户新政权幕府统治者的保护与奖励。具体地说，宋学走向日本化是经过长期的孕育阶段。最初阶段始于17世纪后半叶江户时代前期，当时江户幕府为防止于16世纪室町时代后期传入的天主教，与反对新政权的势力结合组织的"宗教暴动"，实行了禁制乃至进行镇压。同时由于宋学重大义名分，规定严格的君臣关系和等级关系，以及宋学的天地自然法则的世界观，对于规范和稳定社会秩序都会起到它应有的作用，易为幕府的统治者所接受。德川家康支持和援助儒学者建立私塾，幕府政权则建立"圣堂"（或称学问所）传播和普及宋学。宋学开始取代了此前占主导的佛教，以新儒学的面貌，成为江户时代占统治地位的意识形态，并且逐渐融合神道，促使宋学普及于庶民大众之中，成为国民生活的指导原理，发挥着教化机能的作用。

在这种背景下，儒学者们掀起了对中国古典的研究热潮，探讨宋学，促使儒学和神道学融合，实现学问的日本化。其间最重要的是，以藤原惺窝、林罗山为代表的儒学家。

藤原惺窝(1561~1619)本是五山僧,后弃佛归儒,曾企盼到中国学习和研究儒学,无奈中途遇风暴,漂泊萨摩(今九州),接触四书朱注和训,回到京都后,亲自给德川家康讲授朱子学,乃至自由开讲宋儒学,并给四书、五经加训读和标点,同时强调"圣学诚实之见识",即学习宋儒学不限于训诂章句,而着重伦理,把握其思想本质,这是一种独创性的见解,对于普及和推动宋儒学的发展起到了很大的作用。藤原惺窝的这一功绩是划时期的,其后他被称誉为"近世儒学之祖"。他提出:

> 自佛者言之,有真谛,有世间,有出世。若以我观之,则人伦皆真也。未闻呼君子为俗也。我恐僧徒乃是俗也。圣人何废人间世哉。(《惺窝先生行状》)

惺窝提出的"人伦皆真也","圣人何废人间世哉"之理,总的倾向是不墨守儒学的成规,而是采取自由折衷的调和态度。他特别强调:

> 日本之神道,亦以正我心,怜万民,施慈悲为奥秘。尧舜之道亦以此为奥秘。中国称儒学,日本称神道。名有不同,心为一也。(《千代茂登草》)

这说明惺窝将儒学与神道视作"心为一也",即两学的精神是相通的。于是,他以儒学之理来阐释神道学,将两者调和,促进了儒学日本化和作为新儒学的宋学的兴隆。藤原惺窝的弟子众多,一说凡百五十人,其中的佼佼者是林罗山。

林罗山(1583~1657)原是京都建仁寺的寺僧,早年就开始研究朱子学,其后主张排佛排耶,认为学问的根本是儒学,

儒学的精髓是朱子学。他入惺窝门下时提出的"既读书目"，已列出他已读的书目达四百四十余种，可见其博学多识。他还曾被德川家康起用，担任大学头，主持学问所，并且在京都市内设立日本国第一所私塾，公开讲演《论语集注》，有人上告德川家康，指责他"公然无视传统的学问权威"，家康一笑了之。罗山在促使朱子学官学化和提高朱子学的社会地位上，是起了很大的作用的。

林罗山主要接受了藤原惺窝的影响，提倡神道宋儒合一，复归"上古淳直"(《本朝神社考》)和"理当心地"(《神道传授》)之姿，试图调和日本固有信仰的神道和朱子学说。他写道：

> 或问神道与儒道如何别之，曰：自我观之，理一而已矣，其为异耳。(中略)王道一变至于神道，神道一变至于道，道吾所谓儒道也，非所谓外道也。外道也者，佛道也。佛者，充塞乎仁义之路。悲哉，天下之久无夫道也。(《随笔》)

> 本朝神道是王道，王道是儒道，固无差等。所谓惟一宗源，理当心地，最当尽意。(《文录附录》)

但是，林罗山不赞同朱子学的理气二元论，而主张"理气合一"，"性情合一"，强调：

> 以性情谓之乾坤，以气谓之阴阳，凡主乎两间者，无一不出自此焉。我藐焉渺小之形，混成处于其中，此气充塞于天地之际，即是我体也。此性率帅于天地之际，即是我理也。(《西铭讲解》)

由此可以看出林罗山明确有别于阳明学的立场而推崇阳明的理气之说，即既批判宋儒学的“人遵循理”理胜于情欲的观点，又吸纳朱子学的超自然力的“理”的内核，成为近古新儒学的起点。正如中国学者朱谦之所评价的：“罗山是一个极尊崇朱子的人”，“但在世界观方面，宁可违背了朱子之意，这就可见他是一个追求真理的人，拥护朱子而不埋没于朱子的圈套中。理气之说颇推崇阳明，而不属阳明学派。（中略）阳明学乃朱子学公开的敌人，但罗山却能于此有所选择，这是日本朱子学之一大特色。”①

总之，作为朱子学的创始者，藤原惺窝和林罗山促使儒学摆脱了日本古代以来佛教的束缚，尤其是摆脱了近古前期以来儒学从属于禅学的束缚，以朱子学的客观唯心主义的性理说作为基础，藤原惺窝主张万物均以理为本，儒道即神道，“名有不同，心为一也”。林罗山主张理气合一，“气理一而二，二而一，此宋儒之意也”。他们将儒学与神道融合，强调理的最终归结是道德律，是宋儒的伦理常纲思想，从而转向伦理性的方面发展。

藤原惺窝和林罗山对朱子学的论说，适应了当时德川幕府的封建权力的需要和当时的社会条件，很快地代替了佛教，垄断了日本思想界。神道界和佛教界也吸取这一新儒学的思想，形成了以新儒学为中心的三教一致的局面。这是当时日本思想界的重大转变，以朱子学为主导，迎来了近古这一时期的蒙启时代。他们以京都为中心，成为新儒学的主流，故他们的学统也称为“京派”。同时，他们在此学派的基础上，将文学



① 朱谦之《日本的朱子学》，第186～187页，人民出版社2000年版。

从属于新儒学，建立起自己的文学观。

以山崎暗斋、熊泽蕃山、山鹿素行为代表的儒学、神道学家，试图批判性地应用朱子学来解释神道，提倡“垂加神道”、“天人惟一”之理，整合神·儒二道，强调“儒道中有神道，神道中有儒道”，试图继续开辟新儒学的道路，但在学问上缺少独创性的理论。

以伊藤仁斋、荻生徂徕等为代表的新儒学者研究中国古典，包括古典文学、古语言学、历史学、政治哲学诸领域，都是开始排除儒学所采用的思维研究方法，而利用古代文献，包括“古义学”、“古文辞学”来进行研究的，在理论上有所创新。

伊藤仁斋(1627～1705)是新儒学者具有独创性之一人。他是町人出身，自幼学习汉籍。青年时代开始对儒学表示了极大的兴趣，熟读朱熹的《四书集注》和朱编《李延平答问》后，倾倒朱子学，对朱书不忍释手，并采用训诂学来积极钻研从朱熹的《小学》、《四书或问》、《近思录》到《性理大全》等宋籍。仁斋读了朱熹的《敬斋箴》，为表示对朱熹的崇敬，将自己的书斋定名为“敬斋”。研究朱学也从“居敬”和“穷理”入手，主张人之性存在“本然之性”(天理)和“气质之性”(人欲)，要达到圣人之道，就需要在天理，去人欲。因此他对“居敬”解释为将心保持专一的状态，以守“本然之性”，进一步以“敬”为中心论述朱子学的真谛，并体现在他的《性善论》(1645)、《心学原论》(1654)等著作上。

但是，仁斋因病隐居山寺，转学佛学和道学三年后，开始对“居敬”之理产生了疑问，认为朱子学是静止的“理”说，宋儒动辄引佛老之语来解释圣人之学，混杂了佛学和老庄思想，未能承传孔孟儒学的真意。于是，他转向在学问上主张“仁德”、“仁爱”的理念，全力倾注于人伦上，将“人伦”作为“仁义”相辅

相成的构成，并据此理念著有《仁说》(1658)，乃至将“敬斋”的号改名为“仁斋”，此乃如今伊藤仁斋之名的由来。仁斋谈及自己的这种思想转变时写道：

> 二十八九岁时著《性善论》、后又著《心学原论》，备述危微精一之旨，自以为深得其底蕴，而发宋儒之所未发。然窃不安，又求之于阳明、近溪等书，虽有合于心，益不能安，或合或离，或从或违，不知其几回。于是悉废语录注脚，直求之于《语》、《孟》二书，亲寤寐以求，跬步以思，从容体验，有以自定，醇如也，于是知余前所著，玩味二三年，庶乎当有所自得焉。(《同志会笔记》)

于是，他开始对《论语》、《孟子》二书给予很高的评价，认为此乃“学问之标”，说《论语》是“施之四海而有准，传之万世而无弊”；《孟子》则“盖《论语》之津筏”(《童子问》)，对孔孟的四书直接进行文本的诠释，即直接运用当时的中国古语，探明孔孟儒学之道，对儒学的所谓原意做出解释。他用这种古义学的方法，注释他所最尊崇的《论语》和《孟子》，著有：《论语古义》(1662)、《孟子古义》(1672)、《语孟字义》(1683)，通过古义来解读原文。晚年的仁斋开设古义堂，传授弟子，一说其弟子达三千之众。[①] 仁斋教学之余，辑录了就古义学答学子问的《童子问》(1691)、《古学先生文集》(年代未详)等书，强调所谓“道”，不是朱子学的“天理”之道，而是“日用人伦”之道，即不是观念性而是实践性的。他在《童子问》中写道：

① 大曽根章介等编《日本古典研究资料·汉诗·汉文·评论》，第85页，明治书院1984年版。

《中庸》所云圣人之道，本是遵循人性自然之不相离，有如诸子百家运用自己的才智，以不离人伦日用为其道。（中略）诸子百家各以其道为道，不论及不循人性。因而成异端也。若循人性，得不离时，即是道。不如斯，即非道也。

他还强调："人伦之外无道，仁义之外无教"，"仁德乃最大。故孔门虽仁义兼言，然仍以仁为学问之宗旨。"（《古学先生文集》）也就是说，伊藤仁斋的基本论点是：以"人伦日用"为切入点，来探求"仁"的意义，并提出这样的论点：

慈爱之德，远近内外，充实通彻，无所不及，此为仁也。（《语孟字义》）

仁斋据此做出自己的解释：仁者乃慈爱、情爱之意，将仁与爱画上了等号。从这里不难发现仁斋这一观点将朱子学也融合了古神道的人情的"真实"（まこと），创造出了独具日本特色的人学，从此形成独自的学问体系，确立了他的古义学研究的地位。仁斋虽未踏足中国土地，然其汉文的功底深厚，还以汉诗文和文章论而知名于文坛。他不仅写出"天空海阔小茅堂，四序悠悠春色长"（《题壁》）这样情景交融的诗句。在文章论中，他论说"文章以理为主，以气为辅，而饰之以词，其要在于平正稳当"；"文章以意深义高、平正通达为上，以词多理少，组织粉泽为劣"（《仁斋日札》）这样具有理性的思考。

中村幸彦归纳伊藤仁斋"古义学派"的特色："（一）具有新的时代与人的自觉自信。（二）高扬自由的精神。一二点合一，显示了以仁斋夫子为首、西鹤、芭蕉等以自我为代表的若

于行动。(三)对旧时代批判的旺盛精神。(四)伴随批判带来的科学的思考。户田茂睡对传统歌学的批判,以及契冲的国学,就是例证。(五)学界以编纂《大日本史》、《本朝通鉴》为中心,出版了许多历史学方面的著述。"①

如果说,伊藤仁斋是作为"古义学派"的始祖,那么,荻生徂徕就是"古文辞学派"的先驱者。他著有《护园随笔》(1714)批判伊藤仁斋的古义学,来开始他的研究中国古典的生涯,创建自己的"古文辞学"而闻名于学坛和文坛。

荻生徂徕(1666~1728)自幼学习汉语,十二三岁上便能阅读中国典籍。二十六岁开办私塾,称为"护园",讲授儒学,创作汉和辞典《译文筌蹄》(1711)。他在序文中强调研究中国儒学古典,不能只读日文训读书或后人的注释书,必须学习中国古文辞(古代修辞),熟习古典,才能把握原典的神髓。由此他的学问被称为"古文辞学"。他身体力行,其业绩:(一)学文章,主张先要学习中国明代诗文创作的拟古运动,特别是学习中国明代李攀龙、王世贞的诗文创作拟古主义,收集明代古文辞派的作品,编纂了《四家隽》、《绝句解》等,深化了对中国诗文中的语法和修辞的研究;(二)学文章,强调要注意语言变化的同时,还要注意时代、制度的变化,因此不仅要学习孔子之道,而且还要学习先王之道。他的所谓先王之道,是指包括尧、舜、禹、汤、文王、武王、周公等七圣人之道,并整理编辑了记载七圣之道的《易经》、《书经》、《诗经》、《礼经》、《乐经》、《春秋》等六经,对政治、道德、人情诸方面的关系有了新的认识,肯定有效的政治制度和实现人情的自然不可分割性,文学的意义在于道人情的真实,并以盛唐诗作为自己追求的理想目

① 中村幸彦《近世儒学的文学观》(《岩波讲座·日本文学史》第7卷,近世),第16页,岩波书店1958年版。



标。这些观点分别见诸于他的《学则》(1707)、《辩道》(1717)、《辩名》(1717)等著作上,并成为他的人情论文学观的理论基础。

可以说,徂徕的"古文辞学"既运用在文学领域的创作上,又扩大到学问领域对儒学经典的解释上,对于推动当时研究中国古典起到了很大的作用。曾一度推崇占儒学主流地位的朱子学的他,此时开始反拨朱子学离开原典进行思辨的方法和道学的文学论,作为日本"古文辞学派"的创造者,开展独自的中国古典研究方法论和创造了独自的文学论,与仁斋的"古义学派"不同,在学问论和文学论方面,独树一帜。因此在日本文学史、学术史上也称之为"徂徕学"。他的弟子服部南郭,对他给予很高的评价,说:"当今学者皆为徕翁所启蒙,打开眼界","徂徕学使世间为之一变。"(《文会杂记》)上述诸家这些神道学、新儒学的新论和新方法,不仅刺激了以文献学方法研究日本古典为己任的国学的形成和发展,而且促进了这个时期文学的创造和文学论的构建。

在这一时期新儒学不能忽视的一人,就是新井白石(1657~1725),他是新儒学者,也是很有成就的汉诗文家,对历史地理的研究注重实证,对政治和现实十分关心,对中国文化颇有造诣。他的有关儒学理论著述《鬼神论》(年代不详),说明"人的生死,是阴阳二气之聚散,气聚则为人,气散则为鬼",以思辨的方法论解释人与鬼神的关系,反对鬼神论的神秘主义,含有合理主义的成分。他排佛斥耶,又摆脱神道的神秘化,不拘泥于朱子学的唯心主义理论,体现了他的人文主义的自觉和自我个性的反省。正如加藤周一所说的:"他在社会方面更重视人,在学问方面重视事实,他的这种思考方法是彻底的。"他与徂徕"在尊重一种合理主义和事实的精神上,在其明晰的文章

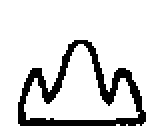
和所有对'神秘化'采取坚决批判的态度上，以及在自律的人的知性勇气上，都远远超越时代的潮流。"①

荻生徂徕辞世之后，他的弟子们分为继承他的经学和继承他的文学两类，前者的佼佼者是太宰春台，着重理论包括文学论的构建，后者的佼佼者就是服部南郭，身体力行，确立汉诗的文艺地位。南郭在先师逝后十二年即元文五年(1740)编辑了《徂徕集》全三十一卷，以及庞大的诗文集《南郭先生文集》，成为护园诗文派的代表者。

以上新儒学思想，不仅对国学者的古典研究的评论，而且对诗即文学多有提出自己的见解，不将诗作为传道的工具，而将诗视作一种"独立之艺，独立之业"。这对近古小说、诗歌、戏曲的文学观、文学思想，都产生了直接而重大的影响。

第二节　劝惩论的文学观

近古前期，佛教与文学长期共存，两者协调，文学的修养与佛道的修行并行不悖，佛之悟道，是达到文学至上的一种方法。因而，文学扩大劝善惩恶的内涵而与佛学达成妥协和一致。但是近古后期，在新儒教的支配下，幕府采取了偏激的做法，完全否定过去的文学论，推行必须在儒学和文学两者之间择一，专从儒教的立场出发，来重新解释劝惩的内涵。尤其是幕府视情爱为恶，下禁令取缔所谓有伤风俗的情爱文艺书，当时除像曲亭马琴这样标榜劝惩主义的屈指可数的作家外，大多数作家都受到不同程度的处罚。作家们从夹缝里求生存，



① 加藤周一《日本文学史序说》，《加藤周一著作集》(5)，第43页，平凡社1980年版。

即使写情爱故事，也不得不加上教戒之理，强调人的本性存在道德性，同情善、憎恨恶乃人之至情。同时，作家为避免幕府的追究责任，都将自己的作品冠以“戏作”之名。所以“戏作”的含义，不仅是指作品的主题，而且表示作家的创作态度，即以“慰み”(娱乐)为创作目的。所以，戏作文学内涵非常广泛，从插图的小册子到赞美宋儒道德的长篇历史小说都纳入这一范畴，读者遍及各阶层，从贵族、武士、町人到一般庶民，流行了一百年左右。日本文学从佛教狂言绮语、赞佛乘之缘的桎梏中走出来，又落在儒教的劝惩羁绊之下。

换句话说，此前日本文学多受佛教，尤其是禅学的影响，宣扬“厌离秽土”的否定现世思想、否定人的思想。但如今的文学创作和文学批评更含道德的要素，直接反映了某些新儒学的伦理道德观，这也是社会普遍流行的现世主义的直接反映。新儒学文学观的起因，除了这种内在的必然性外，近古后期的儒学者，比如藤原惺窝、林罗山等对文学特别关心，直接参与了日本文学的评论。他们的文学评论活动，不仅影响日本文学评论者的观点，还直接影响作家的创作态度，成为近古后期文学创作的重要的指导理论。当时中国儒学的文学思想对近古后期日本文学思想的影响，主要表现在如下三论：

(一)载道论：

“这文皆从载道中流出，岂有文反能贯道之理。文是文，道是道，文只如吃饭时下饭耳。若以文贯道，却是把本为末。以末为本可乎。”(《朱子语类》)

(二)劝惩论：

“诗者人心之感物而形于言之余也。心之所感有邪正，故

言之所形有是非。惟圣人在上，则其所感者无不正，而其言皆足以为教，其感之杂而所发，不能无可抉者。则上之人，必思所以自反，而因有以劝惩之，是亦所以为教也。”（朱子《诗经集传·序》）

（三）玩物丧志论：

“问，作文者害道否。曰，害也。凡为文，不专意则不工，若专意则志局于此，又安能与天地同其大也。书曰，玩物丧志，为文亦玩物也。”（《尚书》）

载道、劝惩、玩物丧志三论，不可分割，文以载道，不能玩物，但日本文学思想以劝善惩恶说为中心接受宋儒学三论的影响。藤原惺窝也以此作为其文学论的核心，说道：“况道外无文，文亦无道。足下立志已如此”（《与林道春》），“予以为玩物丧志，非风雅立教之意”（《答若州羽林君二首》前词），他特别强调劝惩论的文学观，指出：

余亦写一时之怀，虽然当其感发兴起之时，不觉气象志意，有自不可掩所养之邪正。（中略）若知有邪正之所在，则诗书之为诗书也。（《与顺知诗并序》）

为此，藤原惺窝积极肯定宋儒学的“陈善闭邪”之说，林罗山继承和发展了藤原惺窝的上述文学观，进一步提出人生的第一义是道德，文是末枝，文是作为“贯道之器”而从属之，“文章天下之公器也”。他说：

有道有文，不道不文。文与道，理同而事异。道也者文之本也，文也者道之末也。末者小而本也者大也。故



能固。(《随笔》)

这里的道,是宋学所称的理,即道德。也就是说,他强调了有道德才能成立文章,道德是文章的根本,文章是宣扬道德的工具。换言之,文学应重穷理更重于文艺性,文学是不能从儒教道德独立出来的。所以,他认为载道的最大目的,是达到宣扬朱子的劝善惩恶的道德观。他强调道德文章:

欲作文者务本。本立而道生,学问者其为文之本欤,学问为小,为大。大学者明德也。德者本也,文者末也。德充于中而文见于外。中者厚而外者薄也。故其本乱而末治者否矣。其所厚者薄,而其所薄者厚,未之有也。道之得于心者,谓之德。德之出于言者,谓之文。是故德者必有文,文者或未有德矣。文德错杂而后,君子之道生焉。君子哉。(《罗山林先生文集》第六十六卷)

其结论是:

有道者有德,有德者必有文。有文者未必有道德。四书五经谓之道德文章。学者习之哉。(《罗山林先生文集》第六十六卷)

文能弘道,非道弘文,文外无道,故曰贯道之器也。(同上)

实际上,林罗山将文与道作为一体来思考,着重以劝惩和载道作为最大的目的,他很少言及玩物丧志,甚至对此采取一



种宽容的态度。他在一处提及玩物丧志也如是说：

> 书曰，玩物丧志，是召公以旅獒故，所训诫武王也。后来明道先生以之告谢良佐。良佐汗流浃背，即弃掷所藏之砚，语曰，游于艺，集注云，玩物适情，谓之游。其玩物一也。丧志与适情之不一何哉。学六艺者，或曰游，或曰玩，何为丧志欤。物果可弃乎，可不弃乎。(《罗山林先生文集》第三十五卷)

可以说，林罗山吸收宋朱子学的文学三论，是有所侧重的。他坚持以宋朱子学的载道和劝惩理论为中心作为文章论、文学论的基础，将道德放在第一位，文学放在第二位，从而使文学处于从属的位置。这是一种实用主义的主张，具有明显的功利性的目的意识。

林罗山坚持宋朱子学的载道、劝惩文学论的同时，也提倡文章技巧论，说："凡作为文章，无常师，惟以古文为师。夫道德者我实也。文章者我华也。华也者史也，实也者野也。华实彬彬，然后我文我道，无蓁塞。谓之君子之文章矣。"(《罗山林先生文集》第六十六卷)也就是说，其技巧论是强调实比华，达到实，朴比工，古比新好，以华实调和，或以实为中心加上华来作为其内容与形式协调的理想。

与此同时，林罗山在《关雎问答》中强调："崇信朱子以为学诗之本"，"在《诗经》论方面也以朱子说作为金科玉律"，试图通过《诗经》来探讨诗的本质在于劝善惩恶。他就朱子的《诗经集传·序》所云诗乃感人心之物，而表于言语。然心有邪正。心的邪正即基于所谓性理之说。他还进一步在《性理字义谚释》中阐明：

“心”存在体与用两面。心之体曰性，心之用曰情。心虽概括为这样的性情，然情是作为性之欲而显示两者的关系。性有二，即本然的性、气质的性。充满宇宙、共通天地万物之理，显于心时，成本然性；而显现于人之理，就成因时而异的性质，这就是气质性。性欲之情触物时，本然性为之所动者，悉成正；气质性为之为动者，就成邪了。

罗山完全赞同朱子学将人性分为本然性（天理）和气质性（人欲），以及朱子学所主张的“存天理、去人欲”的论点，这集中反映了罗山的诗论和文章论一样，也贯穿了这一载道的文学观。

新儒学者们以此为理论武器，一方面承认男女相爱乃人伦之常情，一方面又认为《源氏物语》、《伊势物语》等古代名著“走邪恶，失正雅”。他们批判《伊势物语》是“淫靡”之物，批判“清（清少纳言）紫（紫式部）二妇”，尤其是紫式部的《源氏物语》是“喔咿嚅叽之语，冶容粉妆之态”。山崎暗斋则更是批评：“本朝妇女之有学，比如伊势、紫式部、清少纳言、大贰三位、赤染卫门之辈，观其文辞可见，然皆非识圣贤之学者，则是汉蔡琰等之亚流而已。安得其寡过哉。”（《睡余录续编》）有个新儒学者甚至谩骂这些女作者们皆“极大的淫妇”也。①

近古的文学主潮将文学作为载道之器，但文学创作和文学批评含道德要素者，自古有之。早在圣德太子制定十七条宪法时，载道说与佛教一起传入，他以和的精神，调和了儒佛

① 中村幸彦《近世文艺思潮论》，第27页，中央公论1982年版。

思想，作为君臣之道，显示其所含的道德精神。万叶时代已经出现“拙劣歌者不取载之”的评语，在歌论中强调了选歌的标准即判断歌的优劣，要贯穿着某种道德意识。比如，古代“真实”文学思潮就蕴含着道德要素的萌芽。至平安时代，物哀文学思潮占据了主流。近古时代以后，日本文学论的基调，潜藏着狂言绮语，通过劝惩之理，成为赞佛乘之缘，贯穿了宗教的精神，流行以禅学思想为内核的幽玄文学思潮。在近古后期兴起的种种新思潮中，除了或多或少地传承和发展上述真实、物哀和幽玄三大文学精神外，古代文学精神所含道德要素的外延和近古后期新儒学的性理说结合，便成为劝善惩恶文学思潮勃兴的契机，使这个时期的文学思潮更多样化和复杂化。

近古儒学者以儒学的道德和新儒学性理说作为劝惩思想的基础，以通俗的语言来解释道德和教训，所以比较容易为小说家和庶民读者所接受，“积善有余庆，积恶有余殃”的教戒精神深入人心，并且运用到当时的新兴的大众读物，比如假名草子、浮世草子等创作中。但另一方面，这种思想是幕府自上而下推行，而且成为文艺创作的一种定式，不少文士对这一劝惩文艺方针的贯彻是不大积极的，却又无可奈何，于是采取一种戏作的手法来表现，最具代表性的作家是式亭三马，他的作品以劝惩的教戒精神为表，以游戏为本位，写下了驰名于世的草子《浮世澡堂》和《浮世理发馆》，强调澡堂、理发馆也有“五常”，因为在自然中见真我，在自然中见教诲，如有违反“五常”行为者，一目了然，便自然知道惩恶匡正的品行。所以，他在《浮世澡堂》开章明义就写道：“窃以为教诲之捷径，莫过于在澡堂洗澡者。为什么呢？乃因为不分贤愚邪正，贫富贵贱，洗澡之时，全都裸体，协同于天地自然之理。”

劝惩论是儒教道德世俗化的产物。在近古文艺方面，首

先从诗论、随笔、物语论开始而及小说戏曲。最具典型性的，是安藤为章的《〈源氏物语〉论》和曲亭马琴的小说论，它们构成劝善惩恶文学论的理论基础。

安藤为章（1659～1716）曾在契冲指导下，参加编纂《万叶代匠记》。安藤为章之前，早在宗武《歌论》中就表现出劝惩的倾向，认为“不限于诗，任何事物无不需要劝善惩恶。圣人之所取，不应只劝善，应把那种佞者当做恶。在诗而言，若是亲人情之物，那么在劝善惩恶之道上，就应以此去柔和人心，即所谓‘歌通人心’”。这种歌论以道德要素为主，强调了人的感情中的教化作用。

以安藤为章、熊泽蕃山为中心，用新儒教的观点来评论物语文学。熊泽蕃山的《源氏外传》除绪论外，采取注释性的批评方法，认为《源氏物语》多写好色之事，只是，它以写人情和好色为诱饵而行风教之实，即解说《源氏物语》是以风教礼乐为根本目的。他认为乐者乃君子之业，而在风教中最有力量者是音乐之道。也就是说，他认为紫式部写好色之事也是企图以此来表现古代的礼乐之美风，是仍然没有离开儒教的道德立场的。熊泽蕃山以源氏没有因为末摘花貌丑而摒弃她为例，说明源氏仁爱之深。他还以中国《诗经》编纂时仍留下某些淫风，没有删去，以好色之事作为方便，目的是让人通达恋爱、好色之事，即“通达人情”。所以说，蕃山的物语观所展现的道德理想也不是全然无视感情的道义性的。

安藤为章的《紫家七论》从儒教的道德立场出发，采取文献学的实证方法，根据《紫式部日记》，研究紫式部其人及其《源氏物语》的本质，更全面地论述其劝惩的文学主张。他认为《源氏物语》不是直谏，而是托好色而讽谏妇女，劝谏男性。也就是托人情风仪来进行教戒。所以他从儒教的道德观出发

否定源氏的恋爱，但又不得不承认人情风仪，实质又有几分肯定恋爱，于是在否定与肯定的矛盾中介入劝善惩恶的思想，以调和这一矛盾。比如，他以为桐壶帝宠藤壶，成为天下之讥讽，以此来讽诫后人；源氏与继母藤壶私通，其报应是源氏之妻三公主与柏木私通生下熏君等，都是贯穿劝惩主义的。所以他的批评落脚点是紫式部写好色之事，是让人知劝善惩恶之理。可以说，他的《源氏物语》论，是在儒教道德容许的情况下，将“慰み”(なぐさみ，姑且译作“娱乐”)作为被视作恶的恋爱与被视作善的道德的调和剂，通过调和两者，来达到寓意劝善的目的，其批评还是具有浓厚的道德要素的。用安藤为章本人的话来说，《源氏物语》是“不以美辞表现而使读者判明善恶”。

从这点出发，安藤为章认为如果紫式部是男性，就可以写国史，流传万世。而紫式部是女性，写史不容易，只好借助物语形式来表述人情世态，显示人情风仪，让人懂得人生之道，这是女性的一种谏诫的手段。正如久松潜一分析的：“人生是善与恶交错的现实，应作为一切表现的对象。表面支配近世生活的狭隘的道德观，视恋爱为罪恶，那么以劝善惩恶思想来作为调和两者的手段是最合适不过的了。即使描写恶，描写恋爱，也是通过它来寓劝惩之意。这在道德上是容许的。”①尽管如此，从中仍可以看出安藤为章的文学观是不承认文学本身的价值的，他将文学从属于道德和历史，过分看重伦理性，而且其以“娱乐”作为表现本身，就是轻视甚至否定文学的艺术价值。

近世小说和戏曲作家在文学创作和文学批评中，一方面



① 久松潜一《日本文学评论史》(近世·最近世篇)，第62页，至文堂1969年版。

贯穿劝惩思想,一方面以"娱乐"作为表现的手段,通过娱乐读者以达到扬善抑恶的目的。这种以劝善惩恶思想和"娱乐"形式为根底的文学论,多见诸于作品的序跋或种种评判记中。尤其是近古后期,宽政改革,给商业主义文学施加了巨大的压力,强化了以功利为目的的文学观,更加盛行以劝惩作为小说的目的观和价值观,从而大大地推动劝惩主义文学思潮的发展。曲亭马琴的劝惩文学观于第十一章已论述,此处从略。近古的小说新模式,包括假名草子和浮世草子等通俗文学,与传统文学,如和歌、和文等雅文学相对照,这种雅俗区别不仅由于作家的阶级身份如贵族阶级、武士阶级和町人阶级的不同,思想感情的不同,作品素材的不同,而且更重要的是由于对文学价值的认识不同。通俗文学强调"慰み"、"戏作",即兼有教训与娱乐的实用性。

这些文学模式是由三个要素组成,一是虚诞的内容,二是通俗语言的表现,三是以宣扬因果之理来达到劝惩的目的。它综合了佛教"善因善果,恶因恶果"的世界观、通俗的戏作技法和儒学的劝惩的目的价值。这种文学模式由马琴的《八犬传》完成,在日本文学史上写下了不可或缺的一页。

从总体来说,劝惩主义文学思潮是适应近世封建统治阶级的需要,适应在文学上反映居统治地位的意识形态新儒学而产生的,因而有其时代和历史的局限性,也有违文学本身的发展规律。主要问题表现在:

(一)没有正确处理好文学的教育、认识和审美三个功能的意义,过分夸大教育功能的作用,而且将教育的功能性限制于道德教育,而无视其他方面,尤其是审美教育功能方面,也就轻视了文学的潜移默化教育的本来意义。

(二)没有正视文学的主体性,将文学作为载道的工具、道



德的载体,形而上地对待文学的内容与形式、思想性与艺术性的辩证关系,分割了真善美三者不可分割的统一性。

(三)没有将文学放在应有的地位上,将文学视为无益的游戏,也就降低了文学应有的品位。实际上,文学是对社会生活审美的反映,其最基本的功能是审美作用,其教育作用、认识作用都是以审美作用作为前提的,即是在审美认识的基础上形成的。

最后用一句话来说,劝惩的文学观以载道为第一目的,无视文学的主体性,是实用主义、功利主义的文学观。

第三节　人情论的文学观

伊藤仁斋的"古义学"不是采取实证的研究方法,而是通过日常生活的实践,来验证和体验的。他是以"道人情论"作为其思想基础的,因此对宋儒朱子学持批判吸纳的态度:(一)反对朱子学将人性分为本然性(天理)和气质性(人欲)和它所主张的"存天理、去人欲";(二)反对朱子学将正邪、善恶作为对立面的见解,主张复孔孟之古,将仁作为爱解,配以义,辅以礼,调和正与邪、善与恶、天理与人欲;(三)吸纳朱子《诗经集传·序》有关"诗者人心之感物而形于言之余"的精神,并浸透到日本诗学的世界。据此,仁斋倡导文学的"道人情"论,他说:

> 凡天地间皆一理耳。有动而无静,有善而无恶,盖静者动之止,恶者善之变,善者生之类,恶者死之类,非两者相对而并生,皆一乎生故也。(《童子问》)

同时，他围绕诗论又说道：

诗本于性情，故贵真，而不贵乎伪。苟不出于真，则虽极其殚巧，亦不足观焉。(《蕉余吟序》)

余以为诗全在于情。三百篇至于汉魏，皆专主情。景以情生，情由景畅，未尝不出于情。(《论诗》)

他主张诗以情为本，贵真，不而真乎伪，是人情的真实的表现；同时强调俗外无道，道外无俗，俗始能尽情。他说：

盖诗以俗为善，三百篇之所为经，亦有以其俗也。(《题白氏文集后》)

仁斋强调了诗，广而言之，文学以情为本，而俗才能尽情，俗则自实。意思是说，在文学表现上，俗才能显人情的真实，如果求表现上的雅，流于修辞，就会有失人情的真实。

因此，仁斋没有将文学放在劝惩的掣肘下，相反尊重人的真实表现。他的"道人情论"就以真为本，以此贯于人的性、情、心，并辩证地解释三者的关系，即将心分为体用两面，心之体为性，心之用为情，而心统辖性与情。而心真，性与情亦真。

关于人情，仁斋强调不应附加任何伦理价值的判断，具有人本主义的思想倾向。他之子东涯在解说他的学术思想时，反复说明：情是人之真实心，《礼记》礼运篇的七情，即喜怒哀乐爱恶欲七者，不学而能，好善厌恶也是真实心的话，那么好色嗜食也是人心之真实(《训幼字义》)。这里的真实二字，作

者写作“まこと”。由此他强调学问要重活道理,不要信守死道理,即不以道德为目标,而努力追求人的自由发展,积极肯定人性、人情、人心的真实性。他的弟子中江岷山则进一步解释:圣人之道人情而已。异老佛以人情为恶。圣人以人情为善,顺善而尊之。此乃圣人邪说之所以由分也。夫人伦之所以立者,以人情也。人生不能无情,是以圣人顺人情以教之也。(《理气辩论》)

关于仁斋的人情论的文学观,中村幸彦归纳为下述五点:“(一)诗,广义来说,文学是道人情的。(二)文学不是劝善惩恶的工具,一旦沿袭道德的旧习,于人生是无益的。通过直接显现出来的人情的共感,正是完成人性的东西。(三)和汉雅俗无别,在道人情这点上,本质是一致的。(四)相反,表现世俗日常的事实与感情的作品,比起雅,即表现古典贵族的作品来,更能显人情之实,即真。(五)文学之深浅,当然是鉴赏者的问题,优秀的文学具有普遍性,但要达到其真义,洗练是必要的。”①

如果用一句话来概括,就是情乃人的真实之心也。因此,仁斋全面肯定人的自然性和真实性,主张文学应尊重人性的真实,而不应置于劝惩的掣肘之下。这一观点,反映了前近代人的自觉和自由精神的张扬,从中可以发现前近代的人文主义萌芽的端倪。

仁斋的长子东涯(1670~1736),继承父业,仁斋的大部分重要著述都是经他之手,由古义堂刊出的。与其父不同的是,他长于考证,其论著用和文书写,以普及为目的。他坚持古义堂的塾训,在文学论上也是主张“道人情”的。东涯整理其父

① 中村幸彦《近世文艺思潮论》,第57页,中央公论1982年版。



的学说时，也从反对朱子学从善恶来解释心、性、情三者的关系，并作了进一步的论述：

> 曰性、曰情、曰心，皆一心也。就事而名异也。以四端之心与生俱来而言，谓之性。以其委实无伪而言，谓之情。以其以思为职而言，谓之心。（《天民遗言》）

也就是他所总结的："心、性、情三者，人必有之，本无善恶之称"（《辨疑录》）。他还受唐代刘禹锡的"感人心者莫先乎情"，"诗贵和平，令人易晓。温柔敦厚诗之本意也"诗论的影响，写道：

> 读书之益无劝惩，与诗邂逅，乃通世间的人情，自然得温厚和平之气，得正确处世之道。（《诗论》）

东涯反复强调诗之益不在劝惩，不在伦理的教训，而在于得"温厚和平之气"，在于得人道之益。仁斋的弟子们也积极高扬仁斋的"道人情"论的精神。他的弟子之一的中江岷山就进一步承传仁斋的这一精神，批判儒佛以人情为恶的论点，并发挥孔子"性本善，习相远"的圣训，对人性做出全面的肯定，强调：

> 圣人之道，人情而已。（中略）异老佛以人情为恶。圣人以人情为善，顺善而尊之。此乃圣人邪说之所以由分也。夫人伦之所以立者，以人情也。人生不能无情，是以圣人顺人情以教之也。（《理气辩论》）

与仁斋同时代的新儒学者熊泽蕃山(1619～1691),由于著有《大学或问》(1687),提出了“人情时变”等二十二条“时务策”,触犯幕府的忌讳而遭禁锢。他也认为《诗经》不是穷理,而是记述事实。因而,诗是道真情,达余情,不明辨事之善恶,以咏出风俗、风情来创造人之至情。同时,将《源氏物语》与《诗经》并提,都是“道人情”的,而且展现了日本古代的美风。对《源氏物语》的批评,与上述劝惩论者的《源氏物语》观完全相反,认为“《源氏物语》是道和国的风俗人情,表现古代素质之风,乃得礼乐之书也。故催人心之感的事甚多。”(《女子训》)

蕃山提出《诗经》、《源氏物语》的“道人情”的本质是同一的,仁斋等也提倡《诗经》的“道人情”的本质,流贯于其后中国的诗,也成为和歌古今不变的东西,它们本质是统一的。

荻生徂徕除了有所侧重地传承古学的精神之外,还受到中国明代古文辞派拟古典主义文学思潮的影响,明确提出文学创作要模仿古典作品,以古典作品作为规范,恢复和发扬古代作品的格调。其中主张肯定人情的自然性,进而恢复古代文化的自然本性。首先,他主张的“人情论”,认为圣人之道,是治人情而设,为了理解“道”,就必须通达人情,文学的意义全在于主情。他说:

> 情者,喜怒哀乐之心。不待思虑而发者。名以性殊也。七情之目。(中略)儒书曰喜怒哀乐爱恶欲。或止言喜怒哀乐四者。此皆以好恶两端言之。大抵心情之分。以其所思虑者为心。以不涉思虑者为情。以七者之发不关乎性为心。关乎性者为情。凡人之性皆有所欲,而涉思虑则或能忍性。不涉思虑,则任其性所欲。故心能有

所矫饰，而情真有所矫饰，是心情之说也。（《辨名》）

可以说，在这一点上，徂徕与仁斋、蕃山等相同，采取人情论的立场，强调了诗是艺术，是以艺术表现尽人情之微妙。所以他主张文学是叙述性情，涉及人的情趣，而不在理论上解释义理和涉足人伦之道。

其次，他在表现论上更重古典主义，主张尽人情世相，以风雅为典，尊重表现的体与格，即重修辞。因为他以为语言因时代而变迁，"近言"即今天的语言与"古言"即昔日的语言不同，不能像宋儒那样用"近言"来解释"古言"，所以他主张要通过古代的独特修辞法来表现，因而强调：

辞者言之文者也，言欲文，故曰尚辞，曰修辞，说文以定言。（《与平子彬书》）

其修辞或曰尚辞，目的是使文章达到简洁和典雅，而又不失传统的表现，不失事情的真实。因此要反拨宋儒以文学作为伦理思想工具的表现，同时又追求文学表现上的修辞的雅，带上复古的倾向。

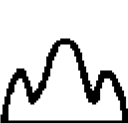
中村幸彦参照青木正儿的《中国文学思想史》就中日诗观进行比较，对以伊藤仁斋为代表的新儒学一派的人情论文学观，做出了这样评价："诗道人情始于伊藤仁斋，仁斋及门下的文学观，其大前提虽仍在儒学上，但它是十分进步的。在他们的简短文章里，含有许多近代文学思想的诸因素，虽还不完备，然已可窥见一斑。以此来对照中国文学思潮来看，与仁斋之后的荻生徂徕的护园派，李攀龙、王世贞的拟古派为规范相比，仁斋等更似明末的公安派、钱谦益的创造派。我国近世汉

诗文坛的趋势，基本上是追赶中国思想潮流，但只有在此似乎可以看到相反的东西。仁斋的诗论一部分收入东涯编的《经学文衡》里，应该承认他的这部分诗论也有钟惺等论说的影响。然而这部分论说，究竟受到中国谁的影响，至今还未弄清楚。仁斋的文学观不似拟古派，而似创造派一事，与他的称为真实主义的学问性格和重视独创性的研究方法是相适应的。还有，在我国儒学史上，他的以《诗经》为基础展开的文学观，正如已述那样，与他的学问的整体是适应的，是崭新的东西。朱子学为我国儒学吹进了新风，它以输入所谓四书新注而登场。自此以后至仁斋时期，有时虽无人重视《易经》，但儒学界是以四书为中心而发展过来的。作为学问研究，延伸至五经、诸子，乃是东涯、徂徕以后的事。就是以《诗经》来说，最早创造《诗经》论业绩的，是仁斋的五男兰隅、太宰春台。而仁斋的《〈诗经〉论》，在这方面是属于极早的。"①

以仁斋、徂徕为代表的人情论文学观，成为近古元禄时期的一个时代的文学思潮，影响及于通俗小说模式人情本，以及芭蕉、西鹤、近松的文学创作等广泛的近古文学领域。可以说，人情论的文学观，代表了近古文学观的新倾向，已经萌生了前近代文学思想的诸因素，并且超出文学的范围而及于社会文化的广泛领域，构成前近代思想的重要基础。

第四节　风雅论的文学观

徂徕在提倡古文辞之时，视李攀龙编的《唐诗选》为诗的



① 中村幸彦《近世文艺思潮论》，第57~58页，中央公论1982年版。

圣典，效之编纂了韩愈、柳宗元、李攀龙、王世贞的拟古文集《四家隽》，主张人情论的同时，也提倡文辞美，诗格调高，诗表现风雅的性格，即后世所评说："修李（攀龙）王（世贞）而始雅。"（斋藤拙堂《拙堂文话》）

徂徕的弟子太宰春台（1680～1747），在其师的文学观影响下，也就《诗经》的美学、文学本质问题发表了自己的见解。他以《书经》与《诗经》比较，主张《书经》是讲道德，以君为对象，是政治道德的书；《诗经》是述情态，以民为对象，是道人情风雅的书，两者的写作目的意识是不同的。据此他认为，诗是艺术的表现，并将其艺术表现的特征总结为尽人情之真实，完全摆脱将文学从属于道德载体的劝惩论，给予文学以独立的地位。因此他强调：

> 《诗经》的诗，由于是尽天下之人情，故为政者要了解万民之情也有必要学诗。还有由于是尽人情之真实，故它充满着天下义理之至极。（《六经略说》）

春台在详尽地论述《诗经》尽人情之后，还将《诗经》的"六义"中的风与雅作为理想的美，就诗以风雅作为典范写道：

> 其辞温厚而不慢，质实而不俚，方正而不角，的切而不刻，纡徐而不回，委曲而不琐，华丽而不浮，俭素而不陋，美而不谄，刺而不隐，怨而不怒，爱而不私，其义极乎天下之中正。（《春台先生紫芝园稿》）

这段话说明诗的精髓在于风雅，首次提倡与人情论文学观稍异的风雅论的文学观。他还就中日诗歌的本质论进行比

较,说道:

> 虽说唐土与我国的风俗不同,惟诗与歌之道,其理是完全相同的。古今汉和,人情相异,然诗与歌都在于心声,乃咏性情者也。唐土与大和只有词相异,而在咏情这点上是没有丝毫不同的。(《独言》)

也就是说,太宰春台强调中日两国风俗人情相异,然诗道歌道在咏情方面是相同的,而且都是追求人情的真实、风雅的真实。

徂徕的另一位弟子服部南郭(1682~1759),自幼受爱好和歌、连歌的父母的熏陶,习作和歌。入徂徕门下后,学习儒学和汉文,转向诗文方面发展。他视"官"为俗物,放弃仕途,闭门谢客,埋头文业,充分发挥了自己的个性,他被认为"作为儒者,不是理想的典型"。① 据日本学者统计,他的诗文集凡一百五十卷。②

服部南郭就这一风雅文学观进一步论述道:

> 就诗而言,至唐代达到极盛。然知者不创物,述之守之,参之风雅,此乃法也。古诗汉魏之作、律绝唐之作,造化之蕴尽于斯也。(《唐后诗序》)

作为汉诗人的南郭,尊崇《诗经》和盛唐诗,认为它们都不失风雅之趣,强调了"风雅"乃作诗之法。这说明南郭在风雅

① 中村幸彦《近世文艺思潮论》,第147页,中央公论1982年版。
② 斋藤清卫《日本文艺思潮全史》,第381页,樱枫社1963年版。



论的文学观方面有所创新和发展。他参照《诗经》和盛唐诗的风雅诗风，就"风雅之情"做出自己的解释：

所谓"风雅之情"者，遭君子双亲所弃，无论怎么痛苦也无益，要反躬自问：难道自己无错吗？如孟子之所谓要淡然待之。君亲即使思虑不周，也无是非也。只要自己无错就可矣。不必为弄清是非而苦恼。在道理上说，后生无需抱怨，只要好好理解就可矣。诗人之情乃在于斯也。自知无益之事，会猝然涌上心头，或悲伤或愤懑，歌咏其情，君子双亲会感哀怜(あわれ)而反思于万一，亦会起到规谏之作用。此乃风雅之情也。(《南郭先生灯下书》)

服部南郭的上述主张，出于《诗经》的风雅，既含有一定的儒学的道德因素，但又强调和扩大风雅中美的、艺术的因素，其"风雅之情"是以日本传统的哀(あわれ)美理念作为基础，这成为风雅论文学观之滥觞。同时，作为那个时代日本第一流的汉诗人，在创作中实践了他的这一文学论，写下了许多颇具风雅性格的诗篇，誓愿作"风雅人"。

南郭以秦汉文和盛唐诗为规范，文风诗风都趋于拟古主义，形成"古文辞格调派"。他于享保九年(1727)校订注释并出版的《唐诗选》，被作为作诗的范本，广为流行。他据此向门人讲授，其后他的门人将他的讲解编成《唐诗选国字解》，于宽政二年(1791)出版。他的诗作从诗题到文辞无疑都受到盛唐诗的不少影响，收录在徂徕门人诗作集《护园录稿》(1731)，以及他的个人集《南郭先生文集》(1737)中的诗，就显示了他的独自诗风。收入前者的三十三首诗，其中有代表性的一首《塞

下曲》吟道：

昨晚逐强胡
驻马阴山下
万匹齐欲嘶
北风落平野

这一首诗句，大概是诗人研究中国古典所获得的中国这段历史故事和塞外风光，模仿唐代的塞外诗，诗中的情景似梦非梦，充分发挥诗人的想像力而写就的，可谓梦假事真色更浓，充满了浪漫主义的情调。

他的另一名作《夜下墨水》这样咏道：

金龙山畔江月浮
江摇月涌金龙流
扁舟不住天如水
两岸秋风下二州

这是描写有名的隅田川的风光，在夜月的照射下，川中的流水犹如一条金龙在翻腾，如梦似幻，也是一种浪漫的表现，显示了诗人古文辞派的格调。

晚年的南郭还受老庄思想的影响，不时在诗文中透露出隐逸的思想。比如他在汉文章《寐隐弁》中，主张"横卧睡眠之中正有隐逸的乐境"，并在他的诗作体现了他的这种思想，他的晚年的诗作《斋中四壁自画山水戏作卧游歌》，诗曰：



呼吸从来帝通座

山灵海若应惊走
昆仑西极扶桑东
只任为云复为雨
北窗五月归清风
遽尔乃知物化理
堰然犹寝一室中

诗人兼画家的服部南郭，老来未能出游欣赏大自然的山山水水，便在自己的斋中四壁作山水画，创造了一个幻想中的大空间，自己恍如卧身于桃花源似的青山绿水之间，悠悠自适。在这个自由的空间里逍遥作歌，他的“隐逸的乐境”，也尽在他的诗中了。南郭将自己的生活艺术化，将自己的诗风雅化，进入了一个“诗三昧”之境。后来文坛将他称作“风雅诗人”。

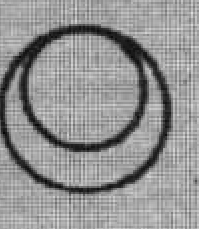
斋中四壁画山水
夜卧梦游戏作歌

这诗句正是诗人的人生观和文学观的自我写照。

与服部南郭同时代的中国清代文学家、书画家郑板桥在《道情十首·序》中写道：“枫叶芦花并客舟，烟波江上使人愁。劝君更尽一杯酒，昨日少年今白头。自家板桥道人是也。我先世元和公公，流落人间，教歌度曲。我如今也谱得道情十首，无非唤醒痴聋，消除烦恼。每到山清水绿之处，聊以自道自歌。若过争名夺利之场，正好觉人觉世，这也是风流事业。”这里的风流也可作风雅解。所谓“道情”，就是道“风雅之情”。在这一点上，可以从一个方面说明中日文学的风雅和风流精

神相似的地方是很多的，南郭与郑板桥的文学在追求得中正，知情意，乐而不淫的精神也是相通的。这是风流雅人之道也。

服部南郭晚年放弃仕途，从世俗中摆脱出来，选择了在风雅的诗文中，寻求风雅的隐逸生活，如实地显示了近古后期文人追求美的一个典型，也是前近代萌芽期文人发挥自我个性和文学个性的一个典型。可以说，这一典型是宋学日本化及其文学和文学观流变的一个缩影。



第十四章 古典主义与日本国学的复兴

文艺复兴与日本国学——日本国学体系的构建和后期的变异——本居宣长对日本国学的发展——本居宣长的“知物哀”论——复兴国学对近古歌学的促进

第一节 文艺复兴与日本国学

从世界文学范围来说，16世纪中国明代中期发生拟古运动，17世纪西欧兴起古典主义文学思潮，尽管他们的文学背景不同，所含内容与形式也不尽相同，但在确认古典文化的价值，以及在文艺理论和创作实践上都以古典文学作为典范的基本精神是相通的。与文艺复兴相伴而生也是相通的。

16世纪，日本已存在尊重古典的风潮，而且不仅限于贵族阶层，连武士、町人也对古典十分倾倒。然而与日本文艺复



兴相伴而生的日本古典主义形成比西欧稍晚，萌芽于17世纪末、完成于18世纪的元禄时代。原因是西欧早于14世纪至16世纪文艺复兴运动开始之后，古典的思想和风格已经从传统的基督教文化的束缚下逐步解放出来，被人们重新发现而获得再生，展开新的人性解放运动，加上其基本文化精神是理性至上，以理智作为尺度来衡量新的人的个性观，具有哲学的性格。而日本在这一历史时期，佛教深深渗透到日本各个阶层，儒学和武士道文化已经建立了完整的思维体系，先后确立了寺子屋和藩校的教育制度，缺乏探求人性的自觉，加上日本学术体系的理性和理论贫乏，基本文化和文学精神是感性至上，致使以理性至上为基本特征的古典主义的发生处在滞后的状态。

至17世纪末至18世纪江户中后期，日本社会上，现世主义作为时代思潮而广为流行。在学问上，往昔学问的中心是儒学和佛学，如今掀起一股探索历史热，从上层阶级到一般市民探求历史知性的欲望非常强烈，合理主义成为他们的基本的思考方法，连对古代传说的怪异也企图做出科学的合理解释，随之而来的人本的自觉也得到了承认。同时合理主义的发达，批判了主观唯心主义的朱子学，将重点从主观的"义理"位移到客观的"真实"（まこと）上。加上对西欧近代科学的热情的高涨，开始引进自然科学以及人文科学，包括历史学、地理学、语言学、考古学和民族学等独立的学科，然却没有减少人们对日本的关心，相反地对日本国学尤其是日本的历史和古典的关心更加迫切。同时期的武士和町人文学中的性爱主义和劝惩主义、语言的通俗性和教化的功能性，对当时的文学的冲击是很大的。作为对这种时代思潮的对抗意识，考察古代文学意识便成为一种主题。这是这个时期最具特征的变

化。

从近古前期(中世)到近古后期(近世)的交替,上述变化也给日本文学思想带来一个破坏与重建的问题,即带来文艺的复兴问题。所谓文艺复兴,就是复兴古代文艺精神,同时又揳入新时代的新的文艺精神。在日本,作为文学复兴的一环而展开的古典主义,就是近古后期江户时代的元禄时期(1688~1704)以后“国学”的兴起。在日本文化史、文学史上称为“国学”的,是指古典研究的一个学派,他们淡化迄今作为特权阶级的学问性格,出现了许多民间的国学者,且都是师承的关系,主要采用文献学和实证学方法论,来论证日本古典的本质性的东西,以及诠注古典作品和评论古代文艺学的精神、古代的文学作品乃至考究古语的古义。特别是通过《古事记》、《万叶集》以及《源氏物语》等古典来研究日本古代的历史、制度、文化、文学、古语等,以探寻和恢复日本固有文化及其精神为目的,出现了复兴“国学”的势头。

所以对日本“国学”的含义有多种解释,但一般以国学的开拓者契冲的“国学者倭学也,有神学,也有歌学”的解释,作为“国学”的基本概念。但作为国学大师之一的贺茂真渊不喜欢“国学”这个名称,而将这种学问称作“古学”。由此,后世也将“国学”称作“古学”。国学的萌芽有两个重要的促进的因素,一是时代的背景,一是学问研究本身的内在因素。

首先,就时代的背景来说,元禄时代以京都、大阪为中心町人阶级的勃兴,确立了以商业社会的合理主义精神和自由的个人感情作为一种社会价值观,渗透到日本文化生活的各个领域、包括文学创作和学术研究的领域,产生了肯定现世的思想、情义的价值观念,以及出现自由探索人性本质的倾向,以及个性解放的时代思潮。与此同时,在实行锁国的情况下,

几近断绝对外的文化、学术交流，因此就存在这样的倾向：积极探索如何消化此前已经传来的外来文化和学术，并将其融合在日本的民族风土中，使之实现日本化。于是，在文学上就出现以人情为本的净瑠璃、歌舞伎、浮世草子等大众文学模式，并受到大众的狂热欢迎。

其次，就学问研究本身来说，就是探讨古典主义，促使儒学和神道学融合，实现学问的日本化。其间有以熊泽蕃山、山鹿素行、山崎暗斋为代表的儒学、神道学家提倡"垂加神道"、"天人惟一"之理，整合神·儒二道，强调"儒道中有神道，神道中有儒道"，即试图应用朱子学来解释神道，开辟新儒学的道路。更重要的是，以藤原惺窝、林罗山为代表的儒学家，既批判朱子学的"人遵循理"、理胜于情欲的观点，又吸纳朱子学的超自然力的"理"的内核，提出"人伦皆真"之理。还有以贝原益轩、伊藤仁斋、荻生徂徕、新井白石等为代表的新儒学者研究古典，包括古典文学、古语言学、历史学、政治哲学诸领域，都是开始排除旧儒学所采用的思维研究方法，而利用古代文献，包括"古文辞学"来进行研究的。诸家的这些新论和新方法，都刺激了以文献学方法研究日本古典为己任的古学的形成和发展。

从史的发展轨迹来看，在复兴国学之前的萌芽阶段，是与此前的歌学革新运动、推进古典和歌的研究是分不开的。其时以木濑三之、下河边长流，及稍后的户田茂睡等为代表的一批学者，首先反对盲目相信和批判堂上派古今传授法以保持传统的权威，从歌学因袭的束缚中解放出来，展开对《万叶集》的文本的批评和鉴赏的解说，培育了自由讨论的学术风气和对古语解释的归纳研究方法。下河边长流的《〈万叶集〉管见》(1661)，就从自由讨论的立场出发，对《万叶集》各卷难解的词

进行注释,质疑旧注中没有文字证明的臆测,从古文献采集用例,加以归纳式的考证,这是实证方法的萌芽。户田茂睡的《僻言调》(1697)、《梨本集》(1698)、《〈万叶集〉口传大事》(年代不详)等歌学书,从批判中世传统歌学入手,强调作歌可以自由用词,还原万叶歌传统的真实(まこと),表现人的纯粹真实的感情。也就是说,从神道文化精神出发,积极地肯定人的本能自然情欲,肯定人情的文学观,以及试图确立前近代的知性主义。

但是,他们在研究方法上仍然未能达到文献学实证主义的知性的自觉,甚至在某些地方缺乏对知性的认知,而且还未能彻底突破近古初期歌学观的框架,这种学术研究方法上和思想上存在的矛盾,正反映了武士权力与町人势力并存、义理与人情对立的时代基本特征。

日本学者以户田茂睡为例,分析他的学术意义时指出:"茂睡的意义在于他对和歌没有始终贯彻多彩的关心,以及从他的思想的内在矛盾中,可以看出时代的浓厚的反映,他成为对形骸化了的传统歌学的最早的积极批判者,也是从其非常特殊的立场出发的。"① 尽管如此,他们的归纳研究方法和纯粹的人情观,对于促进国学的萌芽,是起到了很大的历史作用的。

日本国学的发展,大致可以分为四个时期:第一期是以契冲为代表的开拓期,第二期是以荷田春满、贺茂真渊为代表的形成期,第三期是以本居宣长为代表的发展高峰期,第四期是以平田笃胤为代表的变异期。即复兴国学由契冲开拓,经过荷田春满、贺茂真渊的承传和发展,最后由本居宣长集大成,



① 《日本古典文学大辞典》(简约版),第1331页,岩波书店1986年版。

完成成型的古典研究体系，至平田笃胤，问题开始异变。各时期互相影响和渗透，又存在一定的批判继承或否定，同时又是与时代的变迁和文化的演进有着一定的联系。日本文学史一般将荷田春满、贺茂真渊、本居宣长、平田笃胤称作“国学四大师”，而将契冲排斥在外，一直沿用至今。估计可能因为契冲是僧侣的缘故。但是，契冲批判中世歌学，率先论证歌论的原本的“真实”思想，确立“国学”方法基础——文献学实证方法基础的开拓性功绩，是不能忽视的。应该说，他作为近古“国学大师”之一是当之无愧的。相反，平田笃胤的国学已经变容变质，成为纯粹的国粹主义，是否称作“大师”，则似可存疑吧。具体事例，将在下列各专节论述。

概括地说，国学的萌芽是根植于固有的“古道”即朴素的神道宇宙观——真实(まこと)的基础上，首先强调了“古道”的优越性，重“真情”轻“理性”，从批判与之反对的儒教思想体系开始，重点批判儒学的“人遵循理”和“劝惩论”压抑和扭曲人的真情，企图将人的真实生活从它们的束缚下解放出来，由此阐明以主情主义、肯定本能为中核的人生的真实。换句话说，复兴国学成为当时日本文艺复兴的中心问题。可以说，这是日本人文主义的初步展开，完成了日本近古后期的第一次关于人性理论的整合，孕育着前近代的文化精神和维新的思想。

因此，复兴国学的本来目的，是试图通过对日本古典的研究，在文化、文学上探求日本古来人性的真实，以及尊重人性和肯定人欲，萌发前近代的人本主义精神。可是，在幕府末期的政治危机中，掀起了一场复古的政治运动，国学本身存在的局限性也被利用，试图从恢复古典文化精神的变异中，宣扬“皇国精神”，以及所谓“尊重国体”，“排斥汉意”酿成了国粹主

义的意识形态。我们从国学后期发展中的流变，不难发现这一点。此时，国学已不是作为一种以文献学的实证方法来研究古典的一种学问，明显地变容变质，带有浓重复古的政治色彩，丧失了国学作为学问研究的纯粹性。

在复兴国学中，国学者们紧密结合古典研究的新方法和人性理论的整合，就出现了新的文学理念，这与当时新的文学观、美学观的形成和发展是同步的。

第二节　日本国学体系的构建与后期的变异

第一期开拓期，古典主义文学的先驱、国学研究的开拓者是契冲（1604～1701）。他自幼聪颖，五岁随父母学《百人一首》等古歌并能熟记。七岁上，大病一场，生命危殆，父母祈愿天满神佑，他病愈后还愿出家，上高野山削发为僧。青年时代开始涉猎佛典和汉籍，自学成材，开始作诗，颇具新古今歌风。其后又受到下河边长流研究《万叶集》的影响，为他的研究古典打下了基础。

人到不惑之年，他脱离僧侣生活，隐居大阪高津的圆珠庵，专事学问。他研究日本古典的起步，是从批判近古歌学的秘传方法和佛学的秘仪方法着手，力图恢复歌论的原本的"真实"（まこと）思想和尽力解释佛学的古语古文的意思，这成为建构古典学问——国学的基础。他的学问方法是立足于追溯日本古典，利用文献学的研究来把握古典精神的真髓。其代表作《万叶代匠记》（1758）广泛地采用《古事记》、《万叶集》等的古典用例，确定语义、注释语法、列举类歌、引用汉籍佛典说明情趣等。

他的国学研究，涉及文学论的，包括三方面的内容：

(一)文学的本质论。他认为古歌渊源于神道，这是由《记·纪》的传承下来的，读古歌就可知古人之心。他论述歌的本质时，强调和歌由神而来，歌人的人生根底，通过和歌而融合于神道。因此他的文学本质论是以日本本土文化精神神道精神作为根基，企图以此取代儒教的影响，或者至少是企图以此来完成神、佛融合之道，带上几分神秘主义色彩和宗教式的思考。

(二)文学形态论。他最重视古歌的形态，表现在他对古歌的批评态度上，褒《万叶集》而贬《新古今和歌集》，承认《万叶集》在和歌史上的不可动摇的地位，非常重视万叶歌的素朴的表现技巧，以及和歌的情趣性，即万叶歌所流露的真实的情和趣。在物语论方面，他强调《伊势物语》主人公在原业平一生的真情(まこと)，他以《伊势物语》最后的辞世歌“有生必有死，此语早已闻。命尽今明日，教人吃一惊”为例，说明“后人吟虚伪的辞世之歌及悟道之诗，皆是伪善，甚为可憎。业平一生的真实(まこと)表现在此诗中，显示着后人一生的虚伪”(《伊势臆断》)。同时强调《源氏物语》主人公源氏以恋爱的情趣为主旨，其一人的行为善恶混杂，并非记善人的善行、恶人的恶行以示其劝善惩恶之意。所以他没有接受朱子学的劝惩论。他认为恋爱的情和趣是体现人之真情，是文学的根本要素。这种对文学表现人性的真实的思考，具有艺术主义的倾向。可以说，他的艺术主义文学观是建立在日本“崇真嫌伪”精神的基础上的。从这个意义上说，他更重人的感情生活，及其升华为美的生活。

(三)文学的语言论。他通过研究《记·纪》、《万叶集》、《续日本纪》、《延喜式》等古典的假名使用法，著有《正语假字篇》

(1685)、《和字正韵》(1691)、《和字正濫钞》(1695)等,从万叶假名的いろは顺序排列、音假名和训假名的分类,到假名的正确表记法等都作了详细周密的研究,大大地有助于整合和统一假名使用法、了解古代文字的音韵体系,以把握古代人的美的情愫。

契冲的文学业绩不仅限于此,还有对古典文学进行了大量的注释工作,著有《厚颜抄》(1691)、《古今余材抄》(1692)、《势语臆断》(1692)、《源注拾遗》(1696完稿,1766出版)等,分别对日本古典《记·纪》的歌谣、《古今和歌集》、《伊势物语》、《源氏物语》等进行注释。就其注释的特点来说,不仅从《万叶集》和相关上代古书中求证,而且通过研究日本典籍近二百五十部、汉籍一百四十部、佛典八十部,博采事例来加以实证和缜密的分析,将迄今的日本古典研究和注释的水平提高了一大步。

他在国学研究中所表现的文学意识,突破了各种教戒说,反对以儒佛的道德价值观来评论《源氏物语》,他在《源注拾遗》中写道:

> 《春秋》之褒贬,面面标示着善人善行,恶人恶行,如若让人看到这是好那是坏,那正是明显的劝善惩恶。此物语则让人在一人身上看到美恶相,岂可将此物语与《春秋》等同视之呢。

很明显,契冲在这里说明不宜用儒学伦理观来判断像《源氏物语》这样的古典作品人物的善行与恶行,一人身上是同时存在善与恶、美与丑的,也就是同时存在"美恶相",因而重要的是在善恶美丑中挖掘人物的种种行为与心理活动,从中发

现人的真实相。他以神道乃“神神自知只适性,圣圣亲行不矫情”(《宝光遗篇》)之理,强调神道不作矫情,探求纯粹、自然、真实的人性。这是神佛融合的神道观的具体表现。因此他强调“本朝以神道为本”,并且试图在神道精神探求的基础上,建立以日本古典文学自律为主体的批评基准。他对人性的深刻洞察,唤起近古文学对人性的思考,成为其后古学“道人情论”的源头。

第二期形成期,荷田春满、贺茂真渊在契冲开拓的基础上,构建了国学的研究体系。荷田春满(1669~1738)出身神职家,好读和汉书籍,尤其是作为家学的神道学。他在契冲文献学研究的基础上,提倡古代文化主义。他不满于当时只重视儒学和佛学而忽视日本古来之道,认为如果此时再不振兴古文化,就会失去重振的时机,于是他一方面企图在京洛的赐地上开设“皇国学校”,并为此提供自己收藏的古文献资料,以供有志研究者使用。但他与契冲不同,他更重于《古今和歌集》,尤其尊重古歌的“真情实意”,即尊重咏古歌所表现的发自内心的感情,以及赞美它的内容所拥有的雄健精神。他在《创学校启》中说:

> 《万叶集》者国风纯粹,学焉则无面墙之饥,《古今和歌集》者歌咏精选,不知则有无言之诫。

为了复兴古代文化,他进一步主张构建一个“古语·古义·古学”的研究体系。他认为通古语,才能明古义,否则复兴古学是不可能的。所谓“古义”,是指通过《记·纪》的神代卷的古语及其叙述的事迹,探究神道的真意。

贺茂真渊(1679~1769)自幼随双亲学习《万叶集》,青年

时代私淑契冲，师从春满，并综合契冲的文献学方法和春满神道思想与拟古主义，企图依靠古歌、古语，直接理解古意、古道，即古代日本精神。所以他的学问对象以国学思想和歌学为中心，其国学的代表业绩主要体现在"五意考"上，即《歌意考》(1764)、《书意考》(1764)、《国意考》(1765)、《语意考》(1769)和《文意考》(1802)上。其中心内容是将日本本土文化和儒佛外来文化分称国意和汉意，认为汉意过于理想化，政道于现实是软弱无力的，五常之道反而会乱世；歌道虽似无用，但反而可以成为治道之理。所以他反对拘泥于儒教形式的义理，而强调根植于天地自然的古道，并提倡依靠歌道来回归古道。他的所谓"古道"，特指"神皇之道"。于是他钟情于万叶古歌，认为学万叶歌，不仅学歌，而且学其"真心"，而万叶歌的"真心"，正是天地自然的真心，即"大和魂"。

同时真渊从研究《万叶集》开始，以为万叶论是以自然感情作为歌的根本，主张自然感情之中就有柔和人心的教化力量。他强调古歌是一种强烈感情的直接宣泄，也是人的精神的直接表现，他说，"古世之歌，人之真心也"(《〈万叶集〉大考》)，所以以为万叶歌直接道出人的真心，由此更是重视古歌的内容即歌道。他研究万叶歌，不仅是作为文学来研究，而且是作为日本文化精神来敬重。所以他重视歌的内容多于形式，尤其是重视万叶歌的雄健性格，他以为歌道似无用，但反而可治世。于是他提倡通过万叶精神，恢复日本固有的"神皇之道"。他认为儒佛文化使古道蒙上阴影，因此要依靠歌道来恢复古道。在此基础上建立他的"古道论"，赋予古歌某种道德和宗教的内涵。

他还致力于解读《万叶集》古语，著有《万叶解》、《万叶集考》等，认为日本古语与中国、天竺语言不同，其五十音具有优

越性，以此充实上述古学论，建立了"古语·古义·古意·古道"的更为完整的新的研究体系。也就是主要通过古语，知古义，来了解古人的思考方法。所以他从排斥外来文化主要是儒佛文化出发，抱着极大的热情追求上代的古典主义，并企图通过对日本古代语言文化的阐释，建立具有道义内容的古道。

他在注释日本古典方面，也做了许多工作，著有注释书《古事记头注》、《假名古事记》、《日本纪训考》、《祝词解》、《伊势物语古意》、《源氏物语新释》等，涉及广泛的文学典籍。

第三期是本居宣长继承真渊的学术传统，从文学论、古道论和语学论三方面，将国学研究推向了高峰，同时完善古代以来形成的"物哀"美学理论，这将在下节详述。

第四期异变期，宣长亡故，其弟子平田笃胤(1776～1843)继承先辈的国学说，他不仅限于研究古典，而且超越中国、天竺而研究欧洲，研究基督教乃至自然科学，进行比较，其立足点是通过古语的研究，探索日本古代的"心"，企图论证神代的存在，以此说明日本民族的优越性。从他的《古道大意》(1808)就可以看出这一点。他在这一专著中用大部分篇幅论述在输入儒佛之前，日本开天辟地就以纯粹的古意(いにしえこころ)和古言(いにしえことば)来思考古事(いにしえわざ)。他说，这是事实上所具备之事，谓之"真道"。他认为《古事记》主要记录了"古代的真道"，即以上代的"意"(こころ)和"事"(わざ)表现上代的"实"(まこと)。而所谓"实"，就是日本国体、国土、国民性的优越。同时批评《日本书纪》以后世之意来记上代之事，而且用汉语来解释皇国之意，就失去了皇产灵神赋予日本人的"古代的真道"。他说：

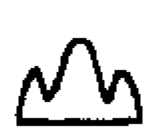
诸国的造物·主宰神都是日本皇产灵神的讹传。日

> 本正是处在天地的根带(中心),日本的天皇正是治"四海万国的真天子"。(中略)日本是神的御子孙,是皇产灵神直系的万世一系的天皇而治之的世界无比的尊贵的国家。(中略)人由皇产灵神制造出来的,因此"真情"是由皇产灵神直接赋予的,故将它称作"天性"(うまれつき)。日本人的天性是"武高而生大和心(御国魂)",修心不出邪心,练就这种天性即大和魂,就是日本人的"真道"。

他与前辈不同,从抽象的理论概念摆脱出来,落实到具体的所谓"事实"上。什么"事实"呢?山田孝雄在《国学的本义》一文中谈到"国学"的定义时就坦承:"其眼目只是归于阐明一种国体。这个国体,就是天皇、国民、国土一体的实体。而维持国体,使其生命永存的,就是所谓贯于古今之一道。这一道是采取神道形式,采取国民精神形式,采取国民道德形式,采取国体形式表现出来的。古代的国学者倾尽心力研究的,最终是要弄明这一道。"① 由此可见,笃胤的古道论带上了强烈的意识形态的色彩,开始发生变质。

归纳来说,日本近古的国学者们的主张虽因时间和因人而存在微妙的差异,但他们的古典主义有如下几点基本特征:

(一)他们在近古新儒教为中心的外来文化占据着日本思想、文化和文学空间面前,企图从古学中找到立国之本,重新恢复和弘扬日本本土文化,以重建日本精神的支柱。为此他们高度重视日本古代文化和文学,表现为对以《古事记》、《万叶集》为代表的古代典范作品的尊崇,以及对以古代典范文学为基础的历史传统和古文化精神的敬重。他们一些人在文学



① 平野仁启《国学》(《岩波讲座·日本文学史》第八卷,近世),第4页,岩波书店1958年版。

理论和创作实践上以古典(以日本古典为主,也借助中国古典)为规范。近世的日本古典主义文学,就是以国学论作为思想背景的。

(二)提倡文学的本质是道人情,追求人情的自然真实的表现。但这里所说的自然真实不是指客观物质世界的自然真实,而是指经过主观选择的对象人之性、人之情和人之心的自然性和真实性,即从求真出发,以情趣为目的,但必须与纯风良俗相一致。

(三)主张人情的真实是文学的最高意义,也是人格完成的一个重要方面。他们不仅挖掘和继承了古代以来日本的自然本位的神道精神及其真实文学思想,而且赋予它具有近代文学思想的诸要素,比如人本主义、人道主义的要素,尊重人的自然生命,积极肯定人性,是有其适应时代发展的合理性的一面的。

(四)采取文献学方法研究古典,是日本古典主义的一大特色。它主要通过古语及其表现的研究来探明古代的事实与精神,且从文学而及于古道。同时承认古典主义文学语言的定型,提高和深化对古语的自觉认识,从而强调日本语的优越性。同时,摒弃平民大众的口语,而采用典雅的用语,尊重形式上的精确和规则、简洁和洗练。

但是,复兴国学的运动从古语发展到古道、从文学发展到政治也存在一定的历史局限性,它企图通过古典文献的研究,以古代天皇制政权为了巩固其统治体制而创造出来的神话和传说,作为其"神皇之道"的理论依据,尤其是后期,与昂扬狭隘的民族意识结合,便完全拂去文学要素,离开了学术研究的轨道,把国学意识形态化,带上复古主义、日本主义的倾向,存在偏颇的一面。这样就可能出现运动的创始者们所预料不到

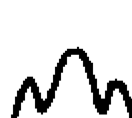
的结果。比如在幕末的政治危机中,企图掀起一场复古倒退的政治运动,平田笃胤以重视政治实践为契机,就利用古学排外复古的皇统精神,宣扬日本民族和日本文化的优越性,以及尊王攘夷思想和所谓大和民族精神。近现代的日本也利用了古学这种偏隘性重复着这段历史。

正如日本近代史学者远山茂树等人主编的《近代日本思想史》一书中指出的:"国学家们的立场既然不是人民的立场,那么这种学问本身就很容易地孕育陷入专制主义、神秘主义的倾向。而且所谓国学,在批判儒教的表面上的合理主义的同时,一味主张恢复感情至上的人性,因此它就包含着一种感情至上的非合理主义的弱点。所以国学就具有了不仅否定儒教的合理主义,而且存在否定一切合理主义的危险性。"①

第三节　本居宣长对日本国学的发展

本居宣长(1730～1801)出生于伊势阪本町(今松阪市本町)町人世家,十一岁丧父,与母相依为命。本人好学,二十三岁游学京都,一度从母命学医;到了东京,师从朱子学派的名儒堀景山,学习儒学汉籍,培养了优秀的汉文素质。他受其师的排斥朱熹的道学诗观而以人情为主的诗观的影响,他开始接触荻生徂徕的古文辞学和契冲的国学研究,受到他们两人的学风的启迪,精心钻研日本古典尤其是古歌与《古事记》、《源氏物语》等,他还传授弟子,教授《万叶集》、《源氏物语》等,他著书立说,普及学问,并首倡对待汉文化、汉文学要采取"和

① 远山茂树等主编《近代日本思想史》(第一卷)中译本,第14、15页,商务印书馆1992年版。



魂汉才"的吸收法，成就了他作为国学的大师而存在于日本文学史册上。

宣长的处女作《排芦小船》(约 1759)是一部歌论书，从宏观和歌史出发，论述和歌的本质，批判了堂上派的歌学和古今传授的思想，主张和歌不应以政治道德教化作为其功能，而应以表现"心"(こころ)为本，歌道的本质就是"哀"(あはれ)，初现了他的诗学观。宣长曾与他所敬仰的贺茂真渊围绕《万叶集》的本质问题进行书面的学术讨论，先后主要著有：《紫文要领》、《石上私淑言》、《古事记传》、《〈源氏物语〉玉小栉》(1796)等，展开了本居宣长的世界。

本居宣长摄取契冲的学问和继承了真渊的研究新体系，他的国学则由文学论、语学论和古道论三部分组成，三部分是有机联系，且与以古典主义为基本精神是相通的。

(一)文学论，主要由歌论和物语论两部分组成，而贯穿于这两者的是物哀论。这是他从古文化主义的视角出发研究《万叶集》、《源氏物语》等日本古典而提炼出来的理论。

宣长文学论的代表著作之一《紫文要领》(1763)，是从"哀"的辩释出发，初稿以《阿波礼辩·紫文译解》，从《源氏物语》选出三十多个"哀"字，从语义学出发，追溯上古的"阿波礼"(あはれ)，来考察歌道本质从"哀"到"物哀"的演进。在这个基础上写出《紫文要领》，强调了物语要表现"物哀"，要让人"知物哀"。他的另一部文学论的代表作《石上私淑言》(1763)，全三卷，采取问答体的形式论述和歌、连歌的起源、和歌的"哀"、"物哀"的本质，并通过考证歌道的语义、中国诗学重理，来比较和汉诗歌的差异性，进一步阐述了和歌的主情主义。这两种文学论否定儒佛的教戒主义的作用，最后与古学、古道论联系进行思考。

概括地说，宣长在文学论中，首先提出以感情为中心作为生活的基调的“物哀”，其文化精神基本上与上代以素朴和炽烈的感情为中心的基调是相通的，也即与以自然为本体的“神道”是相通的。强调了物语与以教戒为目的的儒佛书不同，归结其本意是“知物哀”。因而他主张重技巧、重词，通过形式的规范性来研究人的内面的真实性，将真情与技巧调和而达到统一。他说，歌类、物语类的“歌词完备，婉转歌咏之物皆为歌也”，对技巧的意义做出自己认为合理的解释，并赋予古学的学术意义。

其次，他通过和歌的史的考察，认为歌是人心触物为之所动而生的感情，所以和歌的本质是以感动人心的“物哀”自律地展开的，物语则以满足世人的“物哀”之情为佳。也就是说，他主张文学的本体在于表现人的真情，倾诉内心所思之事，而非在于助政治，也非在于助治身，这是超越善恶的判断的。总之，宣长提出“知物哀论”的目的，是要明确文学的独自目的和主体功能，这是划时期的创见。这些文学论的结晶，集中反映在他的《〈源氏物语〉玉小栉》所主张的“知物哀论”上，这是宣长古典主义的核心，将在下节专述。

（二）语学论，是宣长的国学不可分割的一部分。他著有《てにをは纽镜》(1771)、《字音假名用格》(1771)、《汉字三音考》(1784)、《词玉绪》(1785)等，主张语学是古典研究的一环，他通过实证学方法，网罗古代的歌谣、祝词、敕语、《古今和歌集·序》、《土佐日记》、《伊势物语》、《源氏物语》等古代语言的实例来研究古语“てにをは”助词、助动词的陈述形式，活用语语形的应用，以及外来汉语语音和古语的关系，考察日本语的特性；而且认为掌握它的特性，不仅限于作歌，而且对于写文章也是十分重要的。同时，研究古语与文学和思想的关系，以

此达到探寻日本古典的真髓,以及强调日本语优秀性的目的。这样将古语学的研究与古道学的研究完全联系在一起。

(三)古道论,是以古文献特别是《古事记》所载的神代、上古的事迹和古语,来研究日本存在与儒佛截然不同的古道,从而主张恢复古典中的古代的"真心"(まごころ)。著有《萱花》(1777)、《真历考》(1782)、《呵刈葭》(1787),反映其古道论综合研究成果的《古事记传》(1790~1798)等。他说:

> 所谓真心,是指产巢日神(《古事记》传说的日本神——引者注)的御灵与生俱来的心。这真心有智也有愚,有巧也有拙,有善也有恶,形形色色,像天下人事一样,神代众神,无论是善事还是恶事,都各自由其真心而行之。(《萱花》)

这里的真心是排除智愚、巧拙、善恶的区别,即排除"理"而以"情"为基础,是古人动情的基本样态。也就是说,他试图从以《古事记》为代表的古文献中探索古人的心,探索古代的文化精神,以此确立其最终的研究体系。正如加藤周一指出的:"本居宣长划时期的业绩,是在受儒佛影响的文化中,将摆脱这种影响的日本土著世界观提高到知性的洗练的思想高度水平。如果借用辩证法的用语来说,也可以说宣长第一次使土著世界观从即自存在发展到对自存在吧。他在独特的学问(所谓'国学')以及在论战式的散文和语录上,将这种思想表现了出来。他的学问,包含运用佛教或儒教的概念去研究古代神话、土著的信仰和仪式等,这与极端拘泥于试图勉强建立秩序的神道的理论截然不同,它包含了古代文献(特别是《古

事记》)的精密的历史语言学研究，以及洞察日本大众中固有的文化的核心。"[①] 也就是说，宣长研究《古事记》不仅对历史语言考证，而且通过弄明语言的真意，探索固有文化的核心本土的文化思想的根。所以说，宣长竭力挖掘的"真心"是指少受儒佛的影响的古代日本人的"心"，即他所称的"大和心"，包括古代日本人的传统思维方法和思想感情。

《古事记传》全四十四卷，从宽政二年(1790)出版前五卷至十年(1798)全部出版完毕，前后花费八年的时间。如果从他于三十五岁着手研究《古事记》和动笔的明和元年(1764)算起，到他六十九岁的宽政十年(1798)全部成书面世止，则是将三十五年的岁月投入了对《古事记传》的研究与写作上。可以说，是穷其一生的心血于此业，这是集宣长国学研究之大成。作为《古事记传》总论的《直毗灵》是宣长古道论的精髓，如实地说明他研究《古事记》的动机和立场。

关于研究《古事记》的动机，本书强调《日本书纪》以汉文表现日本的古事，类似中国史书，失去真实的古事味，有碍于对日本古语和古典的研究。所以他重视研究《古事记》，其立场:一是《古事记》以古语为旨不失古实。即它以古语传达古代的真事，二是《古事记》除歌谣外，详细地叙述日本古文化的史实，而且所用古语是万叶假名五十音顺、训读，不搀杂汉意，而《日本书纪》经过汉文润色，许多地方失去了古意。可以说，宣长的文学论以古典为对象，这称为"古学"，并以古学为眼目，通过语言学的实证研究方法来探究日本古典，而且主要采取注释的形式来探讨古语与文学和思想的关系，深化其古语的认识，强调了日本语的优越性而达到古道，即神道。所以他



① 加藤周一《日本文学史序说》，第183页，筑摩书房1980年版。

在《古事记传》首先强调研究古语和古学的必要性和重要性。他写道：

> 一切古语，意甚晦涩，要使千秋后世了解其意是相当困难的。因此，若要众多之词其体其意世代流传不变，不从其末流追溯其源头，就难以排除其急湍的淤塞。（中略）这就需要学好古语；需要经过河流的十八道湾，寻根索源，直至源头。

宣长对神道的解释是指流贯于日本之“道”。他在《直毗灵》中说：

> 若问此道为何道，吾以为彼非天地自然生成之道，也非人为所能作之道。此道乃依靠贤明的高御产巢日神之御灵，始于神祖伊邪那岐大神、伊邪那美大神承传赐下之道。故谓神道也。

他在同一文中还强调：“起始此天地之间，一切之事悉有神的御心。”也就是完全根据《古事记》的天地始分的高天原和伊邪那岐、伊邪那美生产天照大神的神话故事来寻找古道，作为学问立论之据，无疑是荒唐无稽的。与此同时，他将歌学与神道联系来思考，他说：

> 惟有契冲学，不溺时流，直据古书以考敷之，大辟邪说而倡古学。卓见哉。然其勤在训诂而不及咏歌。是为可憾矣。仆不敏不自量，窃有复古之志。乃亦赖其学而别开双眼，以历观古今之歌察其得失，则妍媸了如指掌。

于是乎颇得咏歌之大体。亦唯冲公之赐也。厥后益求古言,稍稍溯源窥读《古事记》、《日本纪》日夜不懈。久而熟之通晓古言,则古典之旨亦明矣。……乃回首看焉,刚神典诸注家误谬亦了如指掌。因谓,歌学者不可以不学神典也,神学者不可以不学歌书也。近来岐为二途如不相与者,宜矣相失也。(《致谷川士清书简》)

不能忽视的,他在古学论中存在的另一种倾向,就是对神的概念作了如下的注释:

但凡所谓神,是古御典学所看到的天地诸神为始,或说坐在祭祀它的神社里的御灵。又,人更不消说,海山鸟兽草木之类等,其余何足稀,不寻常,将优秀之物,可畏之物称为神。(《古事记传》)

也就是说,他对神有三种解释:一是天地之神,二是人,三是自然物。据此,他认为太古历史传说的传统,各国有之,然都是不正确的,而《古事记》中的我皇的古传说,与其他国家的不同,它是真实的正传。所以他说"人以人事议神代,我以神代知人事"(《古事记传》),"立志学道,首先要舍弃汉意、儒意,坚固和魂"(《呵刈葭》),并"应以巩固大和魂作为至关重要的事"(《初踏山》)。在这里强调"舍弃汉意、儒意"的目的,就是要实现其所谓"神代知人事";强调"坚固和魂",就是用肯定古代日本人存在所谓"神代"的思维方法,解读《古事记》记录传说中的神事,实际上企图将所谓"神代"的论理,视作日本人的行为的原型,作为标准的"日本形象"而展现于世。这种观点具有神秘主义和强烈的民族主义色彩。正如加藤周一分析

的，本居宣长存在两个弱点："一是把神话与历史混同，从而把天皇制神秘化；另一是把文化的特殊性与思想的普遍性混同，从而表现出牵强地突出的民族主义。"①

第四节　本居宣长的"知物哀"论

本居宣长接触契冲的学说后，十分倾倒，反拨儒佛，推崇神道，乃至提倡"和歌者不可不学神学也。神学者不可不学歌书也"，以为神道与文学的关系，神道是第一义。他的学说贯穿两种基本的思想和两种基本的立场，即"真实"思想和"物哀"思想，即文学的立场和宗教的立场，并在这个思想指导下，致力于探寻和歌和日本古典文学精神的本源和特质，完全摆脱了前人用佛教的解说和儒教的道德为批评尺度的羁绊，从本土神道思想和日本文学的自律性出发，以"真心"、"物哀"的美学为中心，建立了"源学"批评的新体系。他们认为《源氏物语》既不是好色的书，也不是教戒书，而是文艺书，是写"哀"的书，从而将"真心"、"物哀"推向成熟。这里主要叙述宣长的"真心论"、"物哀论"，"物哀论"又是建立在"真心论"的基础上的。

上节古道论中引用过宣长关于"真心"的定义和特征的一段话："神代众神，无论是善事还是恶事，都各自由其真心而行之。"作者在于强调只要"真心"，无论善与恶、美与丑，都是人的真情。因此他主张以这种"真心观"为根基来把握人的自然本性、自然的本情。他在《古事记传》中又重复内容大致相同

① 加藤周一《日本文学史序说》，第193页，筑摩书房1980年版。

的话，并且明确提出要“洗掉清除汉籍心”，表明他推崇神道，尊重古道，批评《日本书纪》用“汉风”来观察事物，而称赞《古事记》不加入“汉风”的作风。这里的“真心”立论，正是源于神道的“真实”思想，也是依据《万叶集》、《古事记》最早出现的“まこと”，即真言、真事、真心而来的。换句话说，就是主张文学要表现人的实情、人的真情，以具现自然的人性。

所以，他坚持以固有神道思想为指导思想，对和歌、物语进行研究，在日本式的思考中挖掘存在于它们之中的“真心”以及在“真实”土壤中生成的“物哀”的因素，提出了“知物哀”的学说。久松潜一在谈到宣长的“物哀论”与神道的关系时指出：本居宣长的“物哀论”是从文学出发，最终进入了宗教之道。他说：“宣长所说的‘物哀’或神道，都是主情主义的。只是，‘物哀’成为经过洗练的技巧化了的感情形式，而神道则只是强烈的纯一的朴素感情。由此看来，宣长所把握的文学或宗教都归于感情。而且这种感情生活、纯一无垢的感情生活，就被认为是古代生活本身了。就是说，朴素的上古的情绪生活，与洗练了的中古的情绪生活，就成为宣长所憧憬的东西。宣长试图这样认识，他的这种态度成为：其一是神道，另一是‘物哀论’。”①

日本古代艺术论，尤其是歌论受到中国艺术论、诗论的影响。就中国文艺论自《诗经》序以来强调诗发于“感动”来说，比如《礼记》的《乐记篇》中的“使其曲直繁瘠，廉肉节奏，足以感人之善心而已”；《后汉书》中的“辞气愿款，有足感动人者”；杜诗中的“人生相感动”等影响着日本文艺论的确立与发展。首先《万叶集》的歌虽然没有直接出现“感动”这个词，但屡次



---

① 久松潜一《上代日本文学之研究》，第429页，至文堂1957年版。

出现"感受"、"感悦"、"感伤"、"感情"、"感绪"，乃至"感恸"等词。作为最早具有歌论性质和文学意识的《古今和歌集》汉文序，直接用了"动天地，感鬼神"。假名序则用了"动天地，哀鬼神"，在这里汉文用了"感"、和文用了"哀"，都是动人心之意，"感"含有喜怒哀乐，而"哀"之感动重心放在"哀"上。从哀到物哀的进程，使哀或与艳美结合，含有喜怒哀乐种种情绪，成为一种哀与其他因素结合的新的美形态。

本居宣长在《排芦小船》中，使用"物哀"一词，而且是在眉注出现，指出"一切歌道都是以风雅为种，以知物哀为第一"。在《阿波礼(あはれ)辩·紫文译解》一文中，通过《古事记》的用例，考证了"哀"(あはれ)的语义之后指出："一切和歌都是出自知物哀。《伊势物语》、《源氏物语》都是写物哀的，都是为了让人知物哀的。"这是本居宣长的"知物哀"论的萌芽。

之后，本居宣长对和歌、物语中的"物哀"文学精神进行了长期的研究，从理论上系统地论述了"物哀"文学精神的本质，提出了"知物哀"的学说。

本居宣长的"知物哀"学说的主要论点，大致可以归纳为以下五点：

(一)强调"知物哀"在文学上的独立价值，把握住文学独立于道德之外的本质。他认为文学的本义是传达人情的真实，以感动人心，让人产生共鸣。因此，文学不是表现一般日常生活，而必须是切实地表现出受到感动的深层感情。因而必须运用由强调和修辞所造成的表现效果，这就是"知物哀"。因此他写道：

> (文学)本意是为了让读者深有所感。所谓有所感，俗话就是心中骤有所悟，对所见所闻感到有趣、可笑、可

喜、可怕、稀奇、可憎、可厌、可哀而动心的，都是有所感。那么对于事物，善的就是善的，恶的就是恶的，悲的就感到悲，哀的就感到哀，懂得体味这些事物，就叫做知物哀，叫做知物之心，叫做知事之心。（《紫文要领》）

由此可以说，本居宣长的"知物哀"论，首先是对人情的真实的肯定。但这种肯定是从复古神道精神出发的，是与"天地自然之道"和"人欲即天欲"（《直毗灵》）的神道"真实"的伦理结合的。所以他主张"知物哀"就是通达人情，应该将世间一切善恶，将眼见耳闻，身体所触，心中所感的万般的事，最感动的事，无论是喜怒哀乐，无论是善恶美丑都统统写出来，让人深深理解它。这种知事之心、知物之心就是"知物哀"，也就是文学的本质。以"知物哀"来体现文学的独立价值。

（二）主张"知物哀"是以尊重人性中情的因素、人情的真实性为根本的，文学应该如实地传达人之心的真实，以顺乎不顺乎人情的真实作为善恶的基准。他写道：

所谓顺乎人情，并不是自己爱怎样想就怎样想，而只是如实地把人情记述下来，让读者了解人之情（こころ），让人知物哀。那么，看见这种人情世态，并顺从之，也就是知物哀。因此看到人之哀而感到哀，听到人之喜而感到喜，也就是顺乎人情，也就是知物哀。（《紫文要领》）

物语中人情与行为的善恶是什么呢？一般地说，是知物哀。以有人情、顺乎世态人情者为善，以不知物哀、寡情，不顺乎世态人情者为恶。（中略）人心受感动的事物中有善恶邪正之分，但其中违反人情的事就不应该感

动。(《〈源氏物语〉玉小栉》)

在本居宣长看来,“知物哀”就是有人情,以顺乎世间的人情为善。相反,不知物哀,就是没有人情,以不顺乎世间的人情为恶。这种人即使看到别人悲伤,听到别人忧愁,也会无动于衷,这样的人就是恶。所以他主张和歌、物语要露骨地表现人心底里的真实的东西,一无遗漏地把人性、人情细腻之处写出来,即不区别其善恶、邪正、贤愚,只要认为是最“真实”的情,就要详细地写出来。

(三)主张恋爱是最能表现出人情的“真实”,物哀在恋爱上是最深邃的。“知物哀”就是知恋爱之情。他指出:

在深深发挥人情这点上,没有什么能胜过恋爱(好色)的东西了。(中略)因此,要让读者知物哀,如果不写恋爱的事,就难以表现出人情之深邃、细腻,就按捺不住物哀的深深地心情和捕捉这种心情的细腻的意思。所以,和歌、物语都非常细腻地记述正在恋爱的人的种种心绪表现之情趣。(《紫文要领》)

本居宣长根据这一观点来评论《源氏物语》,认为紫式部的创作意图是为了让人“知物哀”,描写深邃的物哀,即把恋爱(好色)的物哀极其深刻之处写出来。所以她不写源氏的老衰和老死,不写其不伦行为的恶的一面,只写好色的源氏的荣华富贵,直至子孙世代也如此,只论其善的一面。本居宣长据此说明在物语中,只要“知物哀”就是善,道德上的善恶可以暂且放在一边。他以荷花出污泥而不染为例,说明源氏犹如从污泥中生长出来的荷花,在世间美丽地绽开,并吐露出芬芳,至

于它下面的污泥就不怎么讲了。所以他认为对源氏的行为就只提出深邃的情味，即“知物哀”就够了。

（四）赋予“哀”的种种感动体验以更为广泛更为深刻的内容。

本居宣长总结了《源氏物语》所描写的千余个“哀”和“物哀”的含义，认为这个“哀”不限于悲哀一种感情，“哀”是多种形态构成，“哀”的感动有时是悲，有时是怒，有时是喜，有时是乐，有时是爱，有时是恨等种种心绪。所以他将这种“哀”的感动称作“物哀”，懂得人的种种喜怒哀乐的感情，并深受其感动的，就称作“知物哀”。也就是动心而“知物哀”。他写道：

> 《源氏物语》写出了世上所有的善事恶事、稀奇的事、高兴的事、有趣的事，写出了各式各样的人生世相。（中略）这是为了通达人情，知物哀而写的。作者对世上存在的、见闻过的事物，在心灵上引起深深的感动，不能不把它表现出来，所以就通过虚构人物、事件，让作品中的人物去想、去说，以此表现作者观照的事物。（《〈源氏物语〉玉小栉》）

按照本居宣长的定义，“哀”已经不是悲哀的同义语，而是含一切令人动心的感情或情绪，包括喜怒哀乐诸相。可以说，这种解释是一种超越理想的纯粹精神性的美的感情，是一种感觉式的，靠直觉、靠心性来感觉，而不是凭理智、理性来判断的。

（五）批判儒佛之道的功利目的，将文学同伦理道德区别开来，否认文学的社会功能，部分地承认其认识价值。

首先，他在“物哀”上发现人性的真实与儒教的道德是不

一致的。"物哀"是以情为主，有利于人情的确立，而儒教以理为主，妨碍人性的成长，从而他反对儒教道学，树立"知物哀"的主情，即重视主体感情。

其次，他反对儒佛教戒，认为它们将人情的真实当做可耻的东西掩盖起来，是一种伪善的作为，压抑了人性的发展。于是他提出文学上的善恶与儒佛之道所主张的善恶不同，以"知物哀"的理念来代替道德上的善恶观。他说：

> 儒佛教戒之道，多有违背人情、严厉惩戒的东西，把按人情行事看做是恶，而把努力压抑人情看做是善。物语不是这样的教戒书，与儒佛所说的善恶无关，物语的善恶只是顺乎人情还是不顺乎人情之差而已。(《紫文要领》)

他还补充说：

> 《源氏物语》中的不伦之事，如果以儒教道德和佛教戒律来解释，这是最不义的恶行，不能说是什么善人善事，可是它都没有将这种不义恶行之事作为问题提出来，只是深入反复叙述其间的"物哀"的深层意识，把源氏当做典型的善人，把善事都集中在他身上。(《〈源氏物语〉玉小栉》)

因此，他认为以儒佛的观点对文学上的善恶进行褒贬，做出道德性的解释是极其牵强附会的。他在《〈源氏物语〉玉小栉》中概括了他的上述观点，写道：

这部物语的大旨，虽自古有种种说法，但都没有探索过物语的根本用意，只靠世上流行的儒家典籍的思想倾向来立论，这并非作者本来的用意，与此种评论是大异其趣的。总起来说，物语是别有物语自身的一种意趣的，如开始我多少已经说到的那样。（中略）这部物语的“蝴蝶卷”中有这样的话：“读古时物语，由于逐渐懂得了人的种种形态，世上的情况……”由于所有物语都写的是世上的情况和人的种种精神状态，读了它，自然能充分懂得世上的一切状况，了解到人的行为和心理现象，我认为人们正是为此才读物语的。（中略）那么，说到物语中人物的心性、行为之是善是恶，又是如何呢？大体说来，凡是懂得“物哀”，并且有情，而这种“有情”又和世上人们的感情相符合，则应认为是善的；而不懂得“物哀”，无情，和世上人情不相符合，则应认为是恶的。这样说，似乎和儒、佛所主张的善恶无多大差别，但仔细分析起来，在是否符合世上的人情这一点上，有很多和儒、佛不相一致的地方，而且对善恶的判断，也是非常温和和稳当的，不像儒者的议论那样一味激烈。那么，物语既然是以理解“物哀”为主旨，因此关于它的故事情节，有许多地方是违背儒、佛教义的。首先它在人情有感于物这一点上，在各种善恶邪正当中，一般是不会与那些道理相悖的事物产生共感的。但是，情这种东西有时就连自己也不能尽随自己的意，它会自然而然使自己感到控制不了。就拿源氏公子来说，他钟情于空蝉、胧月夜和藤壶皇后，与她们幽会，如按儒、佛教义来说，那是世上少有的不道德行为，即使其他方面有多少值得称道的事，也很难说他是个好人。但是，作品并不怎样去指摘他的这种不道德行为、逆伦的行为，而是

反复描述了其中“物哀”的情趣。以源氏为主，将他作为好人的典范，把许多好事集中于他的一身，这就是这部作品的主旨所在，其善恶和儒佛经典中的善恶，是有不同标准的。话虽如此，我并非赞同源氏公子的那种不道德的行为，他的那种恶行是不言自明的，而评论这类罪恶，世上自有很多这方面的书，并不需要依靠与此关系不大的物语去议论。物语不是像儒、佛那种阐明严肃的道理、破除迷津引人开悟的教示，由于它只不过是世上的故事，且不管那些世上的善恶议论，只将那些能使人理解“物哀”的优点提示出来就可以了。

以上所引，充分说明本居宣长反对把《源氏物语》看做是教科书，是为了劝善惩恶，把人引入仁义五常之道，或是为了让人知道盛者必衰、会者定离之理，悟到烦恼即菩提之理。同时更反对儒学把文学作为教人修身治国平天下之道。主张物语不要太拘泥于道德上的善恶，只从“知物哀”的角度去理解就可以了。

正如加藤周一所指出的，“本居宣长注目的，不是佛教的彼岸性，而是日本人的世界观的此岸性。他探求的不是儒教的善恶，而是土著文化传统的调和。”①

尽管如此，本居宣长还是承认佛道中也有物哀的深邃的一面，他认为紫式部并不是因为要树立自己的主张而偏向佛道，而是因为自古以来世间有忧愁之事都改其形为僧形，进入佛道，所以此道有许多深沉的物哀。紫式部写出许多佛道之事，这只不过是一种普遍的风俗而已。他并且承认读文学能

① 加藤周一《日本文学史序说》，第185页，筑摩书房1980年版。

很好地理解世间的状态，能很好地懂得人的行动和心理。文学拥有体贴人心的功能。他说：

为什么要把本来不是助政道的歌，硬当做是助天下政道来解释呢？歌本来是上下君臣乃至万民各自把自己所思的咏出来。通过歌，上面的人可以详细了解下民之情。（《排芦小船》）

天下人之情犹如明镜清晰可辨。因此，自己产生哀的心绪，自然会想到为了世间的人，就不应该去干恶事，这是知物哀的功能。（《石上私淑言》）

本居宣长是立足于固有的神道来反对儒佛的。他认为“儒佛主张圣人和佛只给人世间带来善，而神道的神给人世间带来善，也带来恶。神的御心是善是恶，难以捉摸。天地之内所有事，都是出自神的御心，神所作所为与人所想的不同，所以万事都要听从神的御心，以神的御心作为自己的心去顺从，这就是神之道。”（《石上私淑言》）因此，他的“知物哀”论，排斥儒佛的道学观，是以神道的“真实”思潮为根底，追求人情之真实表现。他主张歌之道，物语之道都应该有这种情趣，并以《源氏物语》“明石”卷为例，说明神对源氏的不伦行为的罪孽是抱宽容态度的。

概言之，本居宣长的“知物哀”学说是诞生在古代向近代转折的町人时期，即前资本主义萌芽期，从上述他的艺术观点不难看出，是包含着资产阶级艺术观的因素，并且具有前资本主义神学的性质。

他提出“知物哀”论，首先是对人性的肯定，更是对人的自然欲求的肯定，这种肯定又是前近代的自我觉醒和个性解放

的重要先兆。特别是他对儒教道学观念的伪善性和压抑人性的批判，对儒教道学将道德价值等同于文学价值观点的否定，具有反封建主义的意义。同时他将文学从儒佛的劝善惩恶文学观的束缚中解放出来，并在这个基础上提出文学的本义是"知物哀"，对于发展文学的自律性起到无可估量的作用。可以说，"知物哀"论有其独创性的内容，也是日本古代文学史、美学史上一个划时代的认识。

本居宣长的"知物哀"论是与既有的道德规范（主要是儒佛道德规范）存在着对立的，因此他将"知物哀"限定在文学上。也就是说，他将固有道德只看做是外部世界，而文学作为内部世界，物哀是在文学这个虚构的内部世界中展开，以此来解释外部规范的道德上的善恶与文学内部表现上的善恶不同。这种文学价值与道德价值的分离论，似乎是淡化道德，不关心道德价值，实际上他并非全然否定一切道德的内容，只是主张不应将道德上的善恶等同于文学上的善恶，试图从固有道德（主要是儒佛道德）价值中解放作品的人物，让这些人物在"真实"的基础上"知物哀"。他指出：

> 萤卷中所说的善恶有多处，这不能等同于世上一般儒佛之书所说的善恶。因此，如果把物语中的善恶，专门解释为儒佛所说的善恶，那就大错特错了。（《〈源氏物语〉玉小栉》）

于是他尽量采取一种调和"知物哀"与固有道德之间的矛盾，求得一种感觉上的平衡，从而建立自己的文学规范和价值基准，其必然的命运就是搬出固有的神道，在神道思想的制约下，局部地承认"佛教之道中也有物哀的深邃的一面"，并将这

一面融进神道的“真实”思想中，以自然、朴素和纯真的感情内容为中心，将神道的“真实”用于“物哀”，表现人的真心、真情。因此，“知物哀”理论的出发点，是以神道思想作为指导思想，它不是通过理性而是通过宗教性来思考，按神的意志来决定。具体地说，是建立在神道尊重自然本位和现实本位上。实际上是对人性真实、人情本位的肯定。具体表现为人的情欲中的纯粹感情与表现美的结合。无疑这是有其合理的内核的。然而，他又不加分析地接受神道思想的包括非合理性的一面，做出了非正当的解说，即既确立文学的审美价值的主体和部分承认认识价值，但却否定文学的社会价值，这样不免有违紫式部的“物哀论”所含文学三个层次功能之嫌。因为他只用古道来观察“物哀”中的“物”，将自己对“物”的理论推向了误区，结果他否定文学功利目的的同时，却走向技巧主义，为艺术而艺术的道路。比如，他承认物哀是接触人生所感的“哀”的基调，以“哀”来观察人生，不是脱离人生，所以“哀”是存在“物”之上，而决不是“物”本身，只是从“物”中发现“哀”。这样，他对以“哀”化了的“物”为中心这点上，对“物”的解释就不够全面，甚至将“物”的面影模糊，将“物”限定在一个层次即对人的感动上，而且限定在人的情爱感动这一狭窄的层面上。也就是说，将“知物哀”局限在恋爱感情的层次上，而无视紫式部的“物哀”论所包含的对世相的感动，“物”包括人情世态即“天下大事”。因此可以认为，本居宣长虽然很好地理解了“哀”的意义，但却没有充分解明“物”的多功能的内涵，对“物”的意义有轻视的倾向。

正如日本学者永田广志概括地指出的：“首先，本居宣长在文学研究中，把对于封建意识形态，特别是对于儒学道学的批判向前推进了一步。其次，在语言学研究中，给作为古典学

的国学开辟了新的局面，但同时，由于他崇拜古典，作为创世纪式的神话的信奉者，他的神学观念达到了荒诞的地步，他把国学中合理的成分加以歪曲而塞进这种观念之中。一句话，国学的优点和缺点，在他身上都最明确地表现出来了。”

“在他的世界观中，最具特点的，是他的文学论、歌论中的‘物哀论’和复古神道。这些因素，也和真渊一样，是同排斥儒学和佛教结合在一起的。”①

第五节　复兴国学对近古歌学的促进

如上所述，契冲对国学的基本概念是：“国学者倭学也，有神学，也有歌学”，作为复兴“国学”的一环，推动了包括古歌在内的日本古典的研究，对于近古歌学的促进是起了很大的作用的。

古代的“真实”观的形成，是日本文学论走向自觉展开的重要标志。古代前中期的“真实”文学观，主张追求自然真实感动的直接表现，反映感动对象的客体的情绪性的真实。也就是说，追求心的真实，这是具有普遍性的。自纪贯之的《古今和歌集》假名序将“真实”正式作为文学论的重要概念提出来之后，至京极为兼将“真实”作为艺术观照的本质概念来把握，“真实”歌论就不单是作为感动对象的客体的真实，而且是在主观与客观的融合中来捕捉存在的实相，他的“花实论”的“真实”就从“花·词——实·心”的对应关系中脱离出来，强调内容的实情性。从这个意义上说，他开始重视“真实”的内容

① 永田广志《日本哲学思想史》(中译本)，第156页，商务印书馆1978年版。

性。到了古代后期，从根本上说，继承了前期歌论、文学论的传统。不过，随着时代的推移，“真实”的歌论，以观照和表现物的真实为中心，但在表现真实中作为根源的心也就更加深化。“真实”逐渐从情绪化走向内容化，产生了种种不同的属性，特别是产生了政教内容为中心的真实论。这样，真实文学论就含若干道德的因素，具有其特殊性。

在近古国学复兴时期，歌学的“真实论”又作为日本古典研究的一部分提了出来。国学家户田茂睡首先批判以文词为主的传统歌学，主张：“以真实的心来咏歌，则其歌真实，可动天地，服眼不见的鬼神”（《百人一首杂谈》）。他又说：和歌不是游戏之物，若迷于色兴，就会丧失“真实”。如此，人心无诚，就会倾国乱世。因而和歌是“使君臣一体，治国救民，夫妇和合，调家守道之训诫”（《梨本集》）。他从神道的立场出发，否定佛教，肯定人的自然情欲的同时，又以儒学的伦理加以制约，将歌论的“真实”与道德理念的“真实”结合，进一步发展了“真实”的政教内容。这一时期，真实文学便具有社会的机能，“真实”也开始理念化。这对具有强烈的传统性的和歌以强烈的冲击，并赋予新的文学性。茂睡企图以神儒思想作为基础的来解释“真实”，但在实践上未能如愿，他又复在歌论上导入“情”的概念，以为“人心少真实，则背人道也”。也就是说，他的“真实论”含有“真实之道”和“人道”的性格。即强调了人最本能的、最纯粹的感情，从而回归到传统的和歌论。这一“真实”的概念，与他早期提倡的、具有伦理性的“真实”概念就存在着很大的反差。

和歌古学派的“真实”论强调的重点，在于将和歌从政治和道德内容中解放出来。荷田春满在《万叶集》注释中认为“古风之歌，皆唯实，全然无虚”，并且指出“无叙真实的歌，就

不能让人体会到是恋题”。继春满之后，荷田在满的《国歌八论》(1742)则从“技”出发，阐明万叶歌的理论，内容包括歌源、玩歌、择词、避词、正过、官家、古学、准则等八论，主要强调和歌本源于歌谣，其后才逐渐失去歌谣性，而乐于表现美。因此，他着眼于和歌的游戏性、趣味性和技巧性，而否定和歌的社会性和实用意义。他的《国歌八论》核心内容是：

> 所谓歌表现在六艺之类，固然无益天下之政务，亦无助日常之行为。歌不是尊贵之物，而只是风姿幽艳、意深情长、技巧连续之物而已。待歌如观景，若能读一首称心的歌，则不亦乐乎。犹如画家之作画、棋手之下棋时企盼获胜之心然。

在满的《国歌八论》强调作歌应玩词花的语言，以技巧为中心，反对以“心”为中心，实际上是一种艺术至上主义的主张，完全否定歌的思想性和社会功能性。

《国歌八论》发表之后，贺茂真渊写了《国歌论臆说》(1744)等，对此作了回应。田安宗武写了《国歌八论余言》、《臆说剩言》，从朱子学重“理”的立场出发，进行了反论。歌学界围绕着和歌有关心与词、内容与形式的论争，归根结底，就是围绕着情与理、艺术至上主义与人生主义这个核心问题，进行了近古歌论史上，也是近古文学史上最大的一场文学论争。而万叶主义和古今主义的自觉，也是主要在《国歌八论》论争的前后产生的。

从这个方面说，贺茂真渊承传了荷田春满的古学的“真实”思想，他发表了古歌五书，其中《歌意考》(1800)认为素朴而纯一的古歌，由于接受了外来儒佛文化思想的影响而逐渐

衰微,心词紊乱,滋长了只重技巧的歌风。而古歌原根植于天地自然,自然是永恒的。所以他主张和歌与古道结合,要复归古昔,就应依赖古歌而理解古之道。于是,他以“真实”文学思想为基础,提出了“真言”论,说“古风之歌真言也”(《伊势物语童子词·跋》)。他又说:“歌的真言,与后人加上义与理的说法不同”,“即使不义不理,但原原本本地表现出来,也就是真言。若加入义理,就不是真言。”所以,他的结论是:歌在理之上,又不拘于理,歌人咏出人的真实,其所感的实情也不在理。他的“真言论”由此而成立。为此他排斥儒佛思想,主张和歌的万叶主义。他首先将万叶歌的本质归结为“真实”和“真心”,极力推崇万叶歌人柿本人麻吕的歌所表现的真情,并注意万叶歌历史性。

但是,真渊对“真实”的思考,其内容不停留在虚与实的“实”上,而是以“真”作为基础的,以真心作为其价值取向的基轴。他认为“理”是人为构建的,不是自然的,所以“理”是与“心”对立的。因而,他的歌论以真情为中心,他的万叶主义,就是以万叶式的“真情”作为其理论依据的。但他还说过,“凡理乃是天下之道理”,“不正,不悲,也不愁,惟有自慰己心,才是古人之心。”也就是说,他主张歌以“情”为主,不直接公开说理,但也并非全然排斥理。在真渊的“真言”的文学理念中,表现原原本本的真情中,也含有善、正的广义的道德要素。只不过他不是以理性,而是以自然的感动柔和人心,以真实的感情来感化人心罢了。这就是真渊的“真言论”的基本精神。

这一时期,万叶主义歌论的中心理念“真实”,是重心、重真情。尤其是真渊更明确地界定在日本人固有的自然的感情生活上。而田安宗武则重朱子学的“理”,从人生主义的立场出发加以反论,主张重心的同时,更强调不能忽视“理”的内

容。他说,“正确者应主动适应歌之理”,“考虑时势时,神之治世政正,歌之理繁荣;神之治世政衰,则有违歌之理”。因而他以为即使得技巧,由于其理不正,也是咏不出秀歌来的。而且他通过与真渊的论争,进一步明确了歌论的真实内容,具有儒学的道德性,同时注意吸收真渊尊重感性和重视声调的论点,企图以“技”调和心与词、内容与形式的矛盾。

可以说,宗武主张提高心性,不是表现自然的情和自然的人性,而是要咏出治世之歌,需要具有道德的理想。他的歌论是从素朴的感情世界向反省意识和行为世界展开,最后追求达到两者的调和与统一。

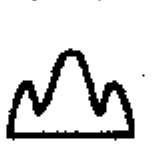
继万叶主义歌论之后,小泽芦庵、香川景树建立了古今主义歌论,他们与真渊、宗武的立场不同,但是在以“真实”作为根本这点上是共通的。芦庵以《古今和歌集》假名序所说的“徒言歌”(ただことうた)作为歌的理想,提出“徒言歌”论和“同情·新情”论,其主要主张是:人的纯粹感情(同情)是存在于各个人的心情(新情)。他解释说,“同情”是指情的普遍性,只要是真情,万人共通,就能打动人心。但若是万人普遍的感情,易落俗套,则不能打动人心,所以要有“新情”,即个人刹那间产生的情。这种情,才有个性,才能常新。芦庵的“同情·新情”论从歌学理论上,明晰地解释了情的性质的普遍性与特殊性的关系。他的“徒言歌论”就是在这一理论基础上,达到普遍性与特殊性的统一,以此提高心性,即提高人心的纯真的自然性,准确地表现自然真实的人性。他强调的自然,平平淡淡地咏深心而不仅凭技巧、借譬喻。这里所谓深心是与肤浅心相对而言,原原本本表现肤浅心,也是不能称作秀歌的。从这一根本态度出发,他主张用自己的心来观照,用自己的语言来表现自己的心所感知的东西。他说:“晓谕于人,表现诚,乃语

言之大道。”芦庵以“诚”(真实)作为歌的根底,发展了古代的“真实”的文学精神。

芦庵还进一步强调歌不仅是技巧的表现,而且还是人生的表现,因而是具有理想倾向的。也就是要求艺术与人生、形式与内容的统一。他说:

> 立身处世之事,在作者心中。作者纯专而志深,则今日知昨日之非,明日知今日之误,岁月推移,知先非,归根结底就要修行,见多识广,定能立身处世。(《或问》)

景树的“调”歌论则主张“诚实”(まこと)表现“情”的纯粹性。所谓“情”是以自然风土之理为前提,“大和歌是从风土的灵气和情中发出的自然的调,调则是情的符号,情则是风土的灵气”(《古今和歌集正义》),“神理是表现在情上”的,“自然的至理,应知妙用神人的感动”(《桂园遗文》)。所以“歌在调,不在理”,所谓“调”就是“诚”的表现。他说“调乃诚情(真情)之声”,“乃自然地把真心之‘真实’表现出来也”。那么,他的真心是什么意思呢?他举例解释:心慎时,用慎调来表现,这就是真心。要隐藏时,就隐藏;要表现时,就表现,这就是真心。若无真心,“调”就会随之失去。所以,只有有真心才能将自己的真意咏出调来。也就是说,他的所谓“调”是不能由主观来规定的,歌皆在真心,无真心就不能成调,也就不能成歌。因此,香川景树作为这种真心表现的“调”,是由毫无虚饰的感动而自然产生的。他在《新学异见》中强调在和歌中“调”的重要性,“调根于天地,贯于古今,普及四海,而统异类”。他这样写道:



由诚实构成的歌，终成天地之调，犹如空中的风吹拂物而发出之声。作为拂中之物，无不得其调。触物及事而感动，即发出调。感与调之间，发自间不容发的一片真心，便成秀歌。此种发自自然的调，毫无人为用心之事，反而精巧，反而犹如有修饰，达到其奇无比。如此，天地之内再无他物比此诚之真情、此诚之美了。

按照景树的说法，只要以诚实、真情发出嗟叹之声，一切语言都成为雅调，也都成为秀歌。在创作实践上，他则以《古今和歌集》作为理想的歌集，追求和歌的纯粹性与音乐性的统一。景树的弟子内山真弓在《歌学提要》总论里对景树的和歌新论的“调”论，定义为“歌也可以说是一种嗟叹之声，这种声调自然流露出真情，但叙述诚实时，不论用任何语言都是能知其风雅。从这个意义上说，歌是语言的‘精致’”。他在各论中作了详细的解说，大致可以归纳为以下几点：(一)歌之雅俗在于音调，而不在于词。(二)歌之精粗、强弱，皆靠其人之诚实度，只要不作伪、虚伪，必然相应地呈现出歌的精粗、强弱。因此可不讲究趣向，但求即实景，直率地叙实情。(三)歌之歌味儿不是歌，因此实感与调之间实无容纳毫发的余地。惟有用如今所用的通俗的日常语言，直率地将己之所思歌咏出来。(四)歌仅是调，不是辩白。从这里可以看出，景树的“调”论内容丰富多样，但其重点定在诚实的自然表现的调上，最终还是归入“真实”文学论之潮流。

用一句话来说，景树的诚实论、真情论是将感动作为和歌的本质。他在《古今和歌集正义》就用了感动这个词，说：“咏即感动天地，和乐神人。”

富士谷御杖在《北边髓脑》、《真言辨》等歌论则以神道思

想为理论指导，提出“歌道是助神道之道，乃为壮欲为之心也”。他以此对歌道做出独特的解释，认为歌道重要的是，首先观察人心，驱动情意。这是以人的欲望作为基础，规定了歌的所谓“偏心”、“一向心”、“真心”。他说，人的心有所思，如实地将所思的偏心，作为“为”（わざ）表现出来，势必有违时宜。故应依神道来慰偏心。神道教人通透偏心，不违时宜。歌道教人慰抚难以慰藉的一向心，以成全时宜。一向心的郁情，依靠倒语使歌形象化，并作为灵留在其中，存在于人体内的郁情消散，这样就达到真心之境，也就能成全时宜。

根据御杖的说法，他的“偏心”是以自我为本位，明知是“非”，心也难以抑制，而且有时还把“非”误为是，心偏一方。“一向心”是理性压制偏心时，所思非但抑制不住，反而受到猛烈抵触，且郁情原原本本地表露出来。将“偏心”、“一向心”付诸言行，就会带来恶果。而能够慰抚“偏心”的是神道。能够慰抚难以抑制所思之道的是歌道。所以他主张用神道的“畏爱之道”来消解“偏心”，用歌道来充实“一向心”，由此产生“真心”，就有了使人感动的必然性。

他的上述三种“心”都是以人的意欲为主，表现人的行为的。他在《北边髓脑》中将人的行为归结为心与“为”的关系。“为”分为四种属性：（一）空为，是游戏之为，而不是意欲的行为；（二）私为，是根据偏心、一向心，以自我为本位，是反理性的；（三）公为，根据理而行的行为，有强制性的一面；（四）真为，是以真心表现而产生的行为。他似乎否定、至少是不赞同前三“为”，认为这样的歌不能让人感动。

他进一步解释歌是“真言”，能成全时宜，因此歌的语言与日常语言不同.“真言”的本义就是另一种独自的语言，即倒语。“倒语”一词出自《日本书纪》的“言灵倒语”，即不直言于

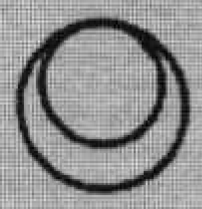
表，用在言外作为言灵让其活生生地表现出来。也就是说，不表露在语言表面，而使所思隐蔽地表现，这就是“真言”的表现。

由此观之，他的“真言”（まこと）歌论与真渊、景树的“真实”（まこと）歌论强调心的真实、心的诚是不同的。它的着重点是言中的真物，即有“真言”歌才能达到“真心”，就一定能让人感动。于是他将“まこと”叫做“真言”。

从这里不难看出御杖的歌论是从人的本源精神出发，舍去人的个性，一般化地分析人的心理变化的流程。这给日本文学论留下一个值得探讨的问题。冈崎义惠从日本式的（或东方式的）立场来总结真渊、景树、御杖的歌论本质时写道：“以感动作为歌的本质，在日本也是成为日本文艺论的基轴而流贯下来的思想。可以说，尤其是和歌以感动为中心是得到认同的。”①

如果说，在宋学的日本化过程中，掀起了研究中国古典的风潮，那么，在复兴国学的运动中，则推动了对日本古典的研究。这两股中日古典学术研究的潮流，像车子的两轮，推动着同时代日本文学的发展。

① 冈崎义惠《艺术论的探求》，第111页，弘文堂1941年版。



第十五章 近古文学向近代转型



幕末政权高压政策下文学的衰退——西方文化传播与对文学的影响——近古文学向近代转型

第一节 幕末政权高压政策下文学的衰退

近古江户时代，经过享保、宽政两次改革，在稳定商品经济，加强幕藩体制起到了一定的作用，取得一时的成效。但是，这未能从根本上解决政治和社会的问题，比如官民的冲突、城乡的差别、贫富的矛盾。正如本居宣长在天明末年宽政元年(1789)所云："贫人为富人增贫，富人由贫人添富。"(《秘本玉栉笥》)尤其是天明年间(1781～1788)及天保年间(1830～1843)全国连续发生大饥荒，带来瘟疫流行，全国人口死亡数十万。江户以及全国各地，不断发生农民暴动，达三千余次。其中最著名的是于天保八年(1837)爆发的大盐平八郎暴动，各地以此为契机，相继仿效，以"大盐余党"、"大盐门徒"

的名义，高举大盐的“救民”大旗起义，进一步激化存在的各种社会矛盾。尤其是维新前夕，政权腐败，民不聊生，农民起义再度掀起了新高潮，规模之大创历史新高，大大地动摇了幕藩体制的统治根基。

幕末政权面对内部政局的动荡，外部列强的压迫，在政治、经济、文化方面都推行高压的政策，导致通货政策的失败，引发了封建体制更大的危机，大大地动摇了武士阶级的统治地位，町人阶级也趋于保守化。就文化方面来说，也失去了向上的精神。文学的状况也是如此，面临危机，走向衰退，其原因：

（一）幕府政权在内外交困的政治情势下，采取政治镇压的做法，严格控制舆论。比和，宽政改革，以“刷新风俗”为名，颁布出版取缔令，强化图书检查制度，不断制造“笔祸”事件，许多作者遭到不同程度的刑罚，书肆也受到罚款处分，乃至没收一半的财产。比如，“洒落本”代表作者山东京传受到手铐五十日的刑罚后，不得不绝笔，不久“洒落本”这一通俗文学形态便在文坛上完全消失。其他通俗文学也遭遇相同的命运，比如，“人情本”遭焚书，作者为永春水也受罚而绝笔，于翌年郁郁逝去。虽然文化至文政年间（1804～1829），形成“文政文化”期，从通俗小说、俳谐、歌舞伎诸文学都一度获得了发展，但其后在实行所谓天保等改革中，进一步进行种种政治的大镇压，对文学活动的多次重大的打击，此后的文学就处在停滞、衰退的状态。

（二）在新儒教的支配下，从所谓尊重实学出发，指责小说“害人心，破风化”，“乃是天下恶害之根源”，根深蒂固地存在这种小说“无用论”、“有害论”，完全否定迄今的文学论。同时，强调为了增进“实利实益”，批判戏作文学，将戏作

文学系列排除在文学范畴之外,还禁止所谓"荒诞不经的稗史小说",大力推行儒家的"劝惩文学观",实行文学上的功利主义。与此同时,一度复兴的国学,此时所提倡的文学论,不同程度上对当时的大众的通俗文学几乎已不起什么作用。到了后来,国学就根本放弃在文学论方面所作的努力,将精力转向政治论领域了。

(三)就文学内部本身来说,戏作文学的作者,在政治的压力下,游离于社会生活,或屈于时势而停笔,或使"人情本"、"滑稽本"失去原来的文学性格,成为商品化。有代表性的作者假名垣鲁文、山山亭有人甚至表示自己的文学工作乃是"下劣贱业",从此要遵守所谓"著作之道",表明了当时作家已失去独立的思考、独立创作的自由。总之,在上述内外因素的作用下,一度繁荣的庶民通俗文学开始走向衰退。净瑠璃、歌舞伎由于享受阶层的变化、社会的压力作用,有的作品带上了劝善惩恶的教化色彩,也失去发展的后劲。松尾芭蕉等之后,俳谐的特性受到了扭曲,幕末时期的俳谐,完全走向游戏化、卑俗化。井原西鹤之后,"浮世草子"的"好色本"也发生了质变,只停留在性欲的追求上,甚至配上"春画",虽然也冠以"好色"之名,但已失尽西鹤时代的"好色文学"那种通过人的自然本性受压抑,而揭露人间悲哀和社会矛盾的精神,走向了猥亵化。当时流行的各类殉情故事的通俗文学被禁止出版,净瑠璃、歌舞伎的殉情剧在舞台上息影。连在现实生活中,男女的殉情行为也被视为大逆不道,死后也遭鞭尸。取材于现实的暴露小说更不待言,完全匿迹了。其时,逼使文人墨客成为寄生在幕藩体制下的存在,以确保封建社会的秩序。

这一时代,在文学观方面,仍然存在着"劝惩论"和"人情论"两种对立的文学观。以藤原惺窝、林罗山为代表的儒学者

以儒家的“载道论”、“劝惩论”，积极参与文学的批评活动。安藤为章乃至用这种观点来评说《源氏物语》，是托好色以讽谏妇女、劝谏男性。他们的“文以载道”的思想，对近古后期的创作产生很大的影响。比如，由于幕府认定写情爱是“恶”，许多作家写爱情，也不得不加上教戒之理，并且冠上“戏作”之名，以逃避幕府的追究。同时，从曲亭马琴的小说观及其创作实践，也可见其一斑。马琴在创作《八犬传》之初反复强调“劝惩论”，后期发现这个问题的偏颇，欲提出“人情论”加以调整，但时势的局限，加上他本人已到垂暮之年，心力不济，留下了遗憾而终。

与此同时，伊藤仁斋、伊藤东涯父子和荻生徂徕等提出“以情为本”的“人情论”，批判了“人遵循理”和“劝惩论”的压抑人的真情，肯定人情的自然性，太宰春台、服部南郭提倡“道人情风雅”等，从而引导出风雅的文学观。这种观点，为大多数作家所接受，并在创作实践中加以贯彻，从通俗文学的浮世草子、洒落本、人情本、滑稽本，以及松尾芭蕉、井原西鹤、近松门左卫门的俳句、好色本、净瑠璃等的创作都反映了这一点，这是萌生前近代文学诸因素的重要因素之一。但是，它们与幕府的统制政策相悖，所以他们的发展受到了很大的牵制，甚至不时引发“笔祸”，这就大大妨碍“道人情”文学的发展。

还有不能忽视的，这一时代，国学的复兴，从契冲到荷田春满、贺茂真渊等一部分国学家从神道宇宙观——“真实”出发，重真情，初步探求人性的真实性。他们开始整合人性的理论，提倡“主情主义”，将人的生活感情提升为美的生活，初步孕育人文主义的思想。可是，另一方面，幕府末期在其政治危机中，利用了国学复兴尤其是国学复兴后期的局限性，比如平田笃胤将国学引向具有强烈意识形态的“古道论”，成为王政

复古的理论支柱，国学走上为专制主义服务的道路。

还有，近古江户时代以来，引进西方文化，洋学者出现两种倾向：一方面是借助洋学，吸纳先进的人文主义思想，推动新文学的建设，比如，平贺源内用戏作文学形式讽刺幕末政治，反映时代的暗淡。山片蟠桃批判《古事记》的“神代说”，显示了人本意识的觉醒等。

但另一方面，一些洋学者借口尊重西方实学——自然科学，鼓吹“实学有益，文学无用论”。同时，儒学和武士道也在日本建立了比较完整的思想体系，缺乏探求人性的自觉，加上在幕府政权的出版统制下，凡属涉及批评时势、人物的书乃至人情本等都一律禁止出版，奖励基于忠孝的劝惩主义文学。在人情主义与劝惩主义两种文学观的对立中，劝惩主义占据了上风。在这种情势下，尤其是在幕末政权高压的政策下，近古文学经过大发展之后，于后期出现了衰退。

总括来说，在近古文学向近代文学发展的过程中，无论在文学理论还是文学创作，都存在一个破坏与重建的问题。近古日本文学创作和文学理论，与其他国家的文学创作和文学理论一样，面临的就是如何解决文学方面的艺术表现的主体性和文学反映的客观性，以及美学方面的思想与感情的对立与融合的命题。也许这是自有文学以来经常出现的具有普遍性的永恒命题。这本来是一个文艺学上的问题，如果介入政治，就会使这个问题复杂化。实质上，这一时期，幕末政权的政治介入，两者已不能并存，甚至更加深了近古到近代的历史发生转变时期日本文学上这对矛盾和对立的严重性，当文学单纯成为政治或道德教化工具，完全丧失文学表现的主体性时，出现文学的衰退是不可避免的。

文学的“无用论”与文学的“功利论”这两种观点，反复交



替出现在古代到近古日本文学发展历史的全过程。在这两种观点的摆渡中，无论哪种观点居上风，并占据着主导的地位，都是导致文学衰退的重要因素。幕末时期，作家们在高压的专制统治下，已失去创作意欲和热情，耽于怠惰和安逸，对文学自然地采取消极的态度。少数作者为了生计，在精神上、经济上过寄生生活，屈从于"劝惩论"，执笔也离不开扮演帮闲的角色，比如二世春水试图复活已陷入崩溃状态的人情本，效仿以宣扬劝惩为中心的《八犬传》，写了女性版《八犬传》——《贞操妇女八贤志》(1846)，以教导劝惩为目的。也有的作者游离现实，呈露出"无思想、重技巧"的缺陷，导致文学质量的低劣。这种缺乏文学的自觉，是转型期文学的宿命。这是文学内部的原因。从文学外部的原因来说，则如上所述，是极权政治的介入、封建社会崩溃前夕带来的结果。摆脱近古后期文学衰退现象的任务，就落在明治维新后肩负着近代文艺复兴重担的文学家肩上了。

第二节　西方文化传播与对文学的影响

庶民文学从兴起到衰落、新儒学流变和国学复兴与变异的过程，也是西方文化初传和广播日本的过程。西方文化的初传，始于 15 至 16 世纪的室町时代后期。这时期，以大阪堺市为中心，日本与西方的贸易迅速发展，开阔了日本人的国际视野，日本人的价值观和文化观开始发生了变化。

当时日本在锁国的政策下，最初接受西方文化，是从引进西方先进知识和技术等物质文明开始的。经过一个世纪之后，随着技术的输入和对外贸易的展开，首先传入的西方的精

神文明是以天主教为中心，包括印制传教刊物用的印刷机和印刷技术，由于是由漂泊于印度等南方的西方传教士相伴而至，故通称“南蛮文化”。开始传教之初，为了达到迅速普及的效果，《圣经》等文献的宗教概念和用语都采用照搬假名或汉字表记，使受众容易理解教义的内容。同时，与当地风习结合，通过当时流行的文学形式，比如通过琵琶法师利用说唱物语的形式，不是说话佛教的缘起，而是说话天主教和福音书；还利用包括谣曲在内的日本民间艺能，演出新旧约的故事。他们在传播其教义的同时，还宣传了西方文化的自由、平等、博爱的精神。

同时，传教士成立神学院、培训所等教育机构，培养当地传教士和拉丁语学、数学、天文、地理、音乐、绘画等方面的讲授人才，给日本人增加了新的科学知识。至江户时代，西方的生活方式也接踵而至，从穿西服、雨衣，戴洋帽、洋眼镜，使用床椅和钟表，乃至吸洋烟等西方生活方式，也渗透到日本人的日常生活之中。随之，引进了外来语尤其是葡萄牙语的单词，比如パン(pan，面包)、サラサ(saraca，花布)等等，开了引进西方外来语的先河，如今日语中，西方外来语，尤其是人文学科和自然科学的西方外来语占据很大的比重，在美学、文学创作中，使用外来语也出现了迅速增长的趋势。这一时期，日本文化最明显的特质，就是开始大量接受西方文化，成为通向近代的联结轴。因此，这一时代的文化并没有因为这一时代的政治史的结束而终结，在许多方面对于其后的文化仍保持着深刻的影响。

但是，在引进西方文化的过程，与本国文化不断产生异质的对抗，反复出现严厉禁教的事件，强化实行锁国政策的同时，为利用科技实现富国强兵的国策，在闭关自守的情况下，

一方面维持与我国明代的贸易，一方面解除进口洋书的禁令，通过当时与海外维持少量贸易的渠道，即惟一的对外通商港口长崎的荷兰语翻译，引进荷兰的文献，从那里吸收西方的知识，所以通称“兰学”。他们特别注重引进西方有实用价值的学问，首先是医学、历学、天文学、语言学、冶金学和技术等。比如，著译语言学方面的《荷兰文字略考》、《兰学阶梯》、《兰日辞书》；吸收近代医学、解剖学，撰著《荷兰本草和解》、《脏志》、《解剖新书》；介绍哥白尼地动说，译著了《荷兰地球说》、《天地二球用法》；以及翻译西方的技术书，比如实用技术的《实用机械学基础》、冶金术的《泰西七金译说》、造船术的《蒸汽船》等。幕府还在江户设立洋书翻译局，译出《日用百科大书》，这是日本的第一部百科全书，对于普及实用科学和知识起到了很大的作用。同时利用传入的铅字印刷技术和设备，开始印制图书，主要是《圣教要理》、《信心录》、《劝善抄》等宗教书十七种，《拉丁文典》、《拉丁语日语辞书》等语言学类书五种等。

引进西方自然科学和技术文明，自然地带来了西方的实证主义精神、合理主义思维方式、民主观念和自由平等意识，扩大了人们的视野，存在冲破封建主义思想牢笼的可能性。比如安藤昌益对儒、佛、国学的批判和反对德川幕府体制的身份差别；山片蟠桃的揭示日本的思想封闭性，在哲学上独创无神论等，都是与幕府的思想统制水火不相容的。特别是当民间学者用西方人本主义思想作为武器，进一步批判幕府和其赖以统治的封建主义思想时，就引起了幕府统治者的恐慌。他们为此采取压制甚至镇压的政策，制造了多起事件，以阻止西方文化的继续传播。

新井白石主张将引进西方科学技术与天主教、基督教文化分开来理解，他拒斥西方宗教而承认西方科学技术的价值，

他本人也努力引进西方历法和世界知识，并写了《西洋纪闻》，编撰日本近邻边境的地方志，还积极介绍西方的科技文化。其后日本便采取摄取西方科学优越的部分，佐久间象山提出“东洋道德西洋艺(技术)”、桥本左内主张“机械艺术取于彼，仁义忠孝存于我”，就是当时日本对待西方文化的基本态度。西方自然科学和人文科学引进的过程，呈现新旧两种思想对立及其影响是不可避免的。可以说，江户幕府时代，尽管极力将西方文化在日本的传播局限在物质文明的层面，但促进表层文化的革新，就必然引起深层文化的内部矛盾，进一步促进克服深层文化的变革，通过并存、融合的发展过程，才能直接地接受西方近代精神文明的洗礼。至幕府末期，实行开国以后，除了荷兰之外，还与英、法、德、美诸国开展外交和贸易关系，英、法、德语取代荷兰语，成为主要学习西方文化的语言，同时大量引进欧美诸国先进的科学技术，开始研究西方的人文科学和社会科学，出现福泽谕吉、中江兆民、加藤弘之等一批先觉者，将“兰学”改称“洋学”，对于推动维新运动起到了启蒙的作用，也带动了日本文学向近代的转型。

千叶宣一将日本明治以前的近古吸收西方文学的历史，大致分为以下四个时期：“第一期，从室町末期到江户初期，是西方古典文学的继承期；第二期，江户初期，是‘南蛮文学’以及西方宗教文学的输入期；第三期，江户中期以后，是‘兰学’系文学的引进期；第四期，江户末期，是英系文学的移植期。然而，实际情况极为多层、失调，而且吸收的形式也多是片断式和偶然式的。”①如果不是从政治史期划分，而是从文学的史的动态来划分，第四期似乎可以说是从江户末期至明治初

① 千叶宣一《日本现代主义的比较文学研究》(中译本)，第9~10页，中国社会科学出版社1997年版。

期都是英系文学的移植期。

初期作为西方文化之一的印刷技术刚起步,就印制了《平家物语》、《伊曾保物语》、《落叶集》等六种文学书,这对于促进其后文学出版事业的发展来说,是一个重要的机运。着手翻译西方文学之时,据坪内逍遥在《百合若传说之本源》一文中考证,室町足利时代可能就传入了荷马的《奥德赛》,因为百合若传说的故事素材,已出现在日本的童话故事和旧净瑠璃中。之所以称"百合若",可能是《奥德赛》的拉丁名《尤利西斯》的讹传。之后,就先后出现室町时代的《百合若大臣》、江户时代近松门左卫门的《百合若大臣野守镜》、八文字屋自笑的《百合稚锦岛》、万亭叟马作的《百合若野居鹰》等"百合若系列"传说故事。

此外,在翻译西方文学方面,室町后期文禄二年(1593),由天草学林出版了《伊索寓言》日译本,它的原名是《ESOPONO FABVLAS》,用葡萄牙流行的罗马字译成当时的日本口语体,译名为《伊曾保物语》,这是翻译西方文学的滥觞。江户时代前期,西鹤编译意大利散文文学源头的《十日谈》。为永春水又编译了《伊索寓言》等。江户时代中期,嘉永三年(1850)黑田麴庐通过荷兰语本翻译《漂流记》,将鲁宾孙误为作者。安政四年(1857)横田由清重译,书名改正为《鲁宾孙漂流记》。这些都是发生在近代正式引进西方文学,大量出现翻译小说之前的事。它们开了翻译西方文学的先河。西方文学用人物对话的形式描写人情世态的方法,不仅直接影响日本近古通俗小说的创作,间接地育成近代文学的表现方法。及至明治十五年(1882)近代文学借鉴西方文学兴起之时,大久保勘三郎重译《十日谈》,重译书名是《欧洲情谱·群芳奇话》,也足以说明这一点。

与此同时，西方诗也开始传入日本。于江户时代中期，延享二年(1745)青木昆阳翻译《劝酒歌》，安永八年(1779)前野良泽翻译拉丁语诗集，文化二年(1805)，大槻平泉编《三国祝章》，最早介绍了荷兰诗学和日译荷兰诗，也可以说它是"作为日本近代诗史源流中的一座具有异彩的纪念碑"，"不能否认它作为兰诗日译的滥觞在诗史上的意义"。[①] 文政六年(1823)，国学家、歌人中岛广足翻译西方新体诗《五月之歌》、《欢心之歌》，译者在后记中表明："其歌其词其文字，均先由久荫君以片假名说明其意，吾得其意仓促译就，难免多有未达意之处。"文中的久荫是荷兰商馆的译员，尽管由口译者讲大意，由歌人译出这种翻译法，不免有浅陋之嫌，但这早期西方诗翻译活动，为传播西方诗学思想和新体诗的作法，其先驱性、开拓性的历史作用是应该充分肯定的。此后于幕末文久二年(1862)前后，胜海舟翻译荷兰长诗《苦思》，是一篇赞美歌，很有诗感，将这一时期的译诗水平提高了一大步，铺垫了明治以后开展西方近代诗翻译的厚实的诗艺基础。

但是，这是翻译西方文学的初级阶段，现在看来翻译水平稍嫌浅陋，翻译西方文学的目的性不够明确，引进西方文艺也并不成熟，很难说具有文学的自觉性。正如山本正男评说的："明治十六、十七年(1883、1884)已出版的翻译文艺二十余篇中，从其翻译的目的和态度上来看，真正是站在文艺的立场上，从文艺的观点出发来进行翻译的作品，只不过有四五篇而已。"[②]不过，如果没有这些先驱的文学翻译，很难想象在转型期以后，会迅速发展近代文学的创作，因此其对传播西方文学

① 千叶宣一《日本现代主义的比较文学研究》(中译本)，第25页，中国社会科学出版社1997年版。

② 山本正男《东西方艺术精神的传统和交流》(中译本)，第9~10页，中国人民大学出版社1992年版。

理念、价值和知识，推动近古日本文学向近代转型的突出意义是重大的。

在日本文学转型的历史过程中，于幕末、明治时代初期，西周在文学关系方面，开创英系文学。他于安政四年(1857)开始专攻英国学问，专事西方学术，展开了独自的文学论和美学论。于庆应元年(1865)，设立私塾，讲授《百一新论》，将 Literature 译作文章学或文学，并纳入人文科学的体系，成为文学论近代化的先驱。于明治三年(1870)，他在私塾讲授《百学连环》，将"佳趣论"作为哲学的分科。翌翌年(1872)在"佳趣论"的基础上，扩充为正式讲义《美妙论》，涉及美学的研究对象、美学的原理、要素、美学与伦理学、心理学等的关系，同时提出诗歌、散文等文学也适用于美妙学的原理。这是日本最早的美学专著。于明治十一年(1878)，他还翻译了般奚的《心理学》，涉及心理学的美学的部分论述。西周迈开了介绍西方美学的第一步，他的著作与翻译西方美学的活动，与稍后中江兆民翻译的《维氏美学》、菊池大麓翻译的含美学分册的《百科全书》和《修辞与文采学》等，对于推动日本文学走向近代，起到了理论性的指导作用。

概括地说，转型期日本引进西方美学的理念、西方文学的理念和方法，而这些新的理念和方法，又是脱胎于日本美学、文学传统内部，是经过内外对立与交融而发生变化，因此，我们必须承认在日本文学转型期间，西方文化在江户时代以后的日本近古文学发展中所起的本质性作用的历史意义，如果不承认这一点，就将会导致得出日本文学的近代转型是本土文学"自发生成"的结论。正如坪内逍遥所说的："文学变动的原因，并非只是来自内部，还有其他原因即外部的原因。所谓外部的原因，那就是外国文学的影响。"但是，日本近古文学

内部也不是全封建性的，它也已含有近代的因素，接受西方文学加速这些近代因素的适时转化，如果否认这一点，就将会走向另一个极端，得出西方文化的“影响决定”的结论。这个问题，在这部古代、近古的日本文学历史发展全过程，在接受中国文学的影响，就存在内外因素的引同协异、杂交成形的成功的历史经验，也就涉及日本文学转型的自律性和他律性的关系问题。这个问题是存在“自发生成论”和“影响决定论”的不同的观点的。对于日本文学向近代转型的历史过程中，接受西方文化和文学影响的表现，也有必要进行史的动态分析。

第三节　近古文学向近代转型

日本历史从近古向近代过渡的全过程，引进西方文化，对于转变近古的文学观念和近古文学的旧秩序，开辟文学新的表现空间，提供了多种发展因素的可能性。而将这种可能性变为现实，关键在于创造下述几个基本条件，否则就无法破旧立新，摆脱既定的文学格局，获得古代向近代转型的成功，以及文学的新发展。

西方文化的人文主义精神的传播，首先是树立无神论，育成人本的意识。日本自有文字文学以来，从《古事记》开始就宣扬日本历史自“神代”开始，将天皇神格化，至近古本居宣长解读《古事记》仍贯穿这种精神，强调“以神代知人事”(《古事记传》)，肯定“神代”的思维方法。同时正在勃兴尊重古典，鼓吹保守的“国粹论”。这说明，至近古也存在压抑人性，缺乏探求人本自觉的一面。但是，另一方面，随着江户中期文

艺复兴，对输入的西方文化和科学精神表现出强烈的关心，从“人的发现”到开始认同人的主体性，初步确立合理主义的精神和个性自由的思想，积极孕育人本的意识，并作为一种社会价值观和文学价值观而存在。这表现在哲学方面，从唯物观和实证方法论出发，安藤昌益提倡无神论、山片蟠桃否定“神代说”、上田秋成提出“神代可休矣”，以及新井白石在学问上重视实学，在社会方面重视人，强调一国之重要性“在于人”(《西洋纪闻》)等等，都为摆脱封建主义社会人为权力的束缚，找出封建社会文学意图伦理和功利主义的大症结，在不同程度上为追求人文的价值做出了新的努力，对确立近代以人为本的人生观、文学观，都起到了重要的启蒙作用。

在引进西方自然科学对确立合理主义精神是起到了关键作用，然而有人将这种实学与文学对立起来，视“实学有益，文学无用”。连启蒙家代表人物福泽渝吉于明治维新翌年(1869)还将文学作为“赘书”，主张“实学第一”，“扫除文学”(《焚赘书之议》)，而且将俳优、杂剧、小说等同娼妓，要求所谓“改制”，所谓使小说“实用化”(《游娼声妓俳优杂剧小说家等改制之事》)。随之，明治五年(1872)日本教部省颁布的《三条教宪》，宣示：“(一)应以敬神爱国之旨为体；(二)应明天地人道；(三)应奉戴皇上、遵守朝旨。”也就是说，将引进的实学思想和合理主义也牵强附会纳入其政治统治的体制。幕末某些戏作文学作者在这过渡期也屈从在这一体制之下。比如，他们的代表人物山山亭有人，假名垣鲁文也表示：“今后要改变向来的作风，遵守御旨的三条教则”和遵守“著作之道”。

这一时期的文学革新运动中，首先，是引进西方人文主义，以人为本的人道主义精神，革新文学观念，在批判继承传统文学的基础上进行再创造，以适应新时期的需要。比如，户

田茂睡等从批判近古前期的歌学入手,还原万叶歌中表现人的真实感情的一面,积极肯定人的本能自然情欲,肯定人情的文学观。服部南郭在诗学方面,主张"风雅之情",发挥文人自我的个性和文学的个性等,都萌动着前近代的人文精神。在文学创作实践中,井原西鹤的浮世草子"好色物"、山东京传的洒落本、为永春水的人情本、式亭三马的滑稽本、上田秋成的读本,乃至一直主张"劝惩文学论"的曲亭马琴晚年也提倡"尽人情",虽然发展阶段不同、文学形式不同,但都在不同层面上真正了解人情,发现人性的真实,表现人性的自由与解放,而且在近古以义理为主的封建文学向近代以人本为主的文学过渡期,都为提升人文的精神、变革文学观念起到了桥梁的作用。

可以说,西方文化的人文主义的精神、合理主义和实证主义的科学态度,以及自由、平等、博爱的思想,是文学理念的近代化的创造性要素,为近古日本文学向近代过渡,创造了必要的历史条件。

其次,在传入西方人文精神的同时,也引进西方文学的概念。比如,重要的西方文学概念 Literature(非小说散文文学)传入日本后,影响最大,及于转型期的日本文学。它采取多样的形式,比如历史记述、虚拟对白、主题漫无制约、离题穿插说教、内容写实与虚构结合,形式以叙述和素描相兼,较少受古代文学的影响,十分重视语言的感情色彩和鲜明比喻、文体格调闲适自在等,在小说与非小说中的内容和形式的许多方面都相同,而又更贴近读者。这是近古后期日本文学,尤其是通俗文学创作取之不尽的源泉,同时它尊重文学本身的艺术主体性,具有近代小说同样的表现理念,也为向近代文学转型作了坚实的铺垫。

再次，近古后期江户时代各种类型通俗文学的勃兴，作为转型时代的文学模式，提供了产生近代初期文学的重要契机。它们虽然有些作品尚未尽超脱近古小说写传奇怪异，还带有古旧的套路，但也有不少作品，不论在文学思想性上、事实性上，还是描写方法上、语言文体上，都具备了许多近代小说的因素。

在文学思想性上，它们已开始脱离"文以载道"的轨道，没有将文学作为"载道"的工具，也没有将文学思想性简单地视作文学的政治思想性，而已经注意到通过文本形式，特别是文本的审美形式，来阐发文学的思想。比如，为永春水的从"哀"的美意识中了解人的真情，井原西鹤在"粹"的美意识中潜藏其社会问题意识，同时尊重自我意识等。

在事实性上，有不少通俗文学作品脱尽古旧的传奇式小说，而客观写实地描写町人社会的男女日常生活，赤裸裸地描写下层庶民的人情，包括性与爱的情态，尽情挥洒浮世的人心诸相。虽然有追随于当时的风气之嫌，写得十分放荡，十分逼真，但形容并不夸张，不淫秽，都是常见的人情之事，是写实性的，是真实与虚构结合，是接近近代式的。

在描写方法上，对于市井人情和庶民心理的描写，着墨费语虽不是很多，但已开始摆脱纯平面式的描写，在行文措词中活泼可见，显扬了人物的个性，而且小说的文本结构、叙说方法、表达情意，以及纤细的美意识，都是最接近近代意义的小说的。

在语言文体上，多采用接近口语的和汉折衷体，在叙事文表现法上，增加许多会话体、书简体等，尤其充分发挥文章的个性和气魄，摆脱了近古初期通俗文学，比如洒落本的汉文体，与大众语言更贴近。

可以说，江户时代的通俗小说之流布延伸至近代，是因为近古后期通俗小说写实的表现方法、人情风俗的描写、人物心理机微的挖掘、纤细美意识的潜流、通俗语言文体的使用，这些无疑都是近代文学形成的源泉。它们对于近古文学向近代文学转型起到了桥梁的作用，其历史意义是重大的。近古各类型的通俗小说，孕育了近代小说的故事结构、叙事视角、角色模式和语言文体。比如，为永春水的人情本之影响近代砚友社的风俗小说，双草纸的梦幻性之吸引泉镜花，式亭三马滑稽本"笔头取笑"、"舌头逗乐"的思考方法之培育夏目漱石《我是猫》复杂的笑的要素等。

就以人情本为例，这一小说模式是综合了近古后期各小说类的特质，含有近代小说诸因素。砚友社的主要代表人物尾崎红叶爱读并抄写二世梅暮里谷峨的人情本佳作《春色连理梅》，并孕育了自己的文学。永井荷风、泉镜花等的风俗小说也接受其很大的影响，成为初期近代文学的母胎。近代现实主义文学鼻祖坪内逍遥，批判曲亭马琴读本的"劝惩观"的同时，主张改良人情本，以采用其描写"人情"和"世态风俗"的小说模式，来发展明治新时代的文学。由此足见近古后期江户通俗文学特别是人情本，与近代初期明治新文学的承传的脉络，对于近代小说的成立起到了很大的历史作用。石川淳在《文学大概》就人情本与砚友社的关系问题写道："第一，时代相接近；第二，人情本作为江户最后流行的作品，还存在它的影响势头；第三，人情本所描写的人情风俗，特别是所使用的语言，在明治初期还有其活力；第四，人情本作者的人生观与砚友社作者的人生观是相似的。"①



① 市古贞次责编《日本文学全史》(4近世)，第417页，学灯社1979年版。

与此同时，1868年明治维新，日本社会进入近代，日本文学并没有同步进入近代。近古的人情本、滑稽本还流行一个时期，甚至还成为明治初年日本文学的主流，还出现了人情本的新作者二世梅暮里谷峨、山山亭有人，滑稽本的新作者一笔庵可候、假名垣鲁文，或者两者相兼的新作者梅亭金鹅等，他们的作品名同而实质相异。大多是全盛期的人情本、滑稽本的亚流，是江户时代通俗文学的残影。有的作者处在矛盾旋涡之中，如假名垣鲁文一方面表示要遵守所谓"著作之道"，对时政卑屈恭顺，一方面又与转型期的时代相对应，在近代的明治时代新的社会环境里，为适应新时代的启蒙思潮而创作了《西洋旅行记》(1870)、《安愚乐锅》(1871)等，用旧滑稽本形式，反映了文明开化的风习，虽给过渡期的文坛吹进了新时代的空气，但这描写也浮于表面，偏重技巧，难以适应新时代的要求。这期间十余年，明治的近代新文学处在空白状态。尤其是近代戏剧的萌芽、国剧歌舞伎的近代化，比小说更落后得多。

福地樱知发表了《叹日本文学的不振》(1875)一文，展开拥护小说论，他写道：

> 虽说小说传奇之类，对世道人心有害，但它也不是劝恶惩善。如果公平评论，可以说它是利七分，害三分。就算是利害各五分，也是为读者留下不少的乐趣的，更何况它描绘景况，书写情意，都很细腻，文章之妙处，乃至会使读者涌起喜怒之情。因而，小说应成为文学之首。

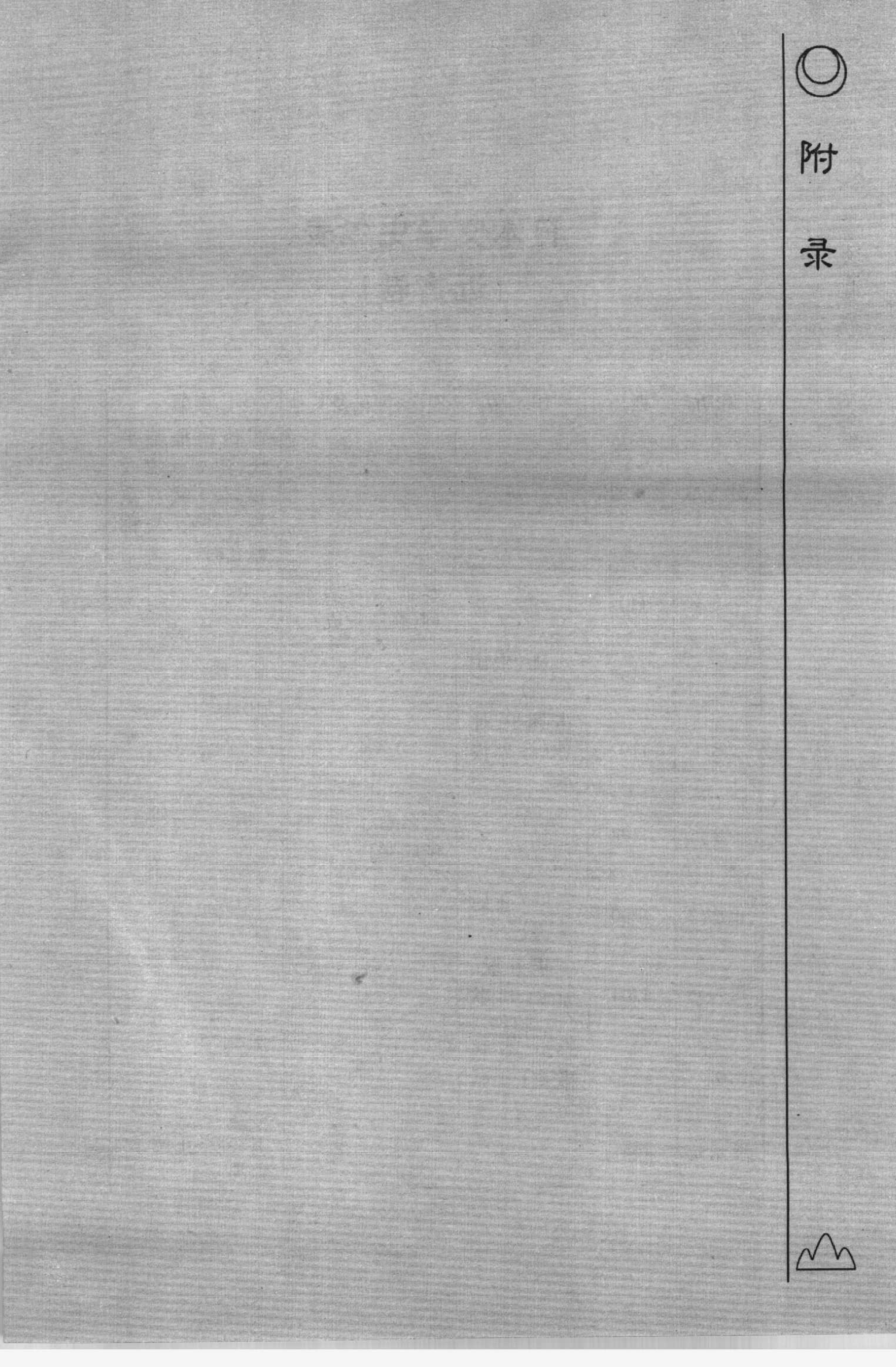
这是发出了近代小说论的第一声，作者提出的细腻描写"景况"、"情意"，成为近代小说的重要因素。它的发表，比

坪内逍遥确立近代小说论的《小说神髓》约早十年。在此前后发表的成岛柳北的近代随笔《柳桥新志》(1874)和矢野龙溪的政治小说《经国美谈》(1883)、东海散士的政治小说《佳人之奇遇》(1885)等问世,才完成了近古文学向近代文学的转型。当坪内逍遥的小说《当代书生气质》(1885)、小说论《小说神髓》(1885)的诞生,才确立了真正意义上的近代文学,完成了文学的转型。

从整体来说,日本文学从近古到近代的过程,是一个长期的过程,没有因为幕府的封建主义制度的结束而终结,直至明治维新,建立资本主义制度后还经历了一段不短的过渡期才最终完成。据小西甚一分析:"西方的文学表现,开始推动(日本)文学内部的变化是明治以后,而正式完成则是明治三十年以后,即是二十世纪的事了。"[①]我们在日本近代文学的生成和发展中,可以发现:它的完成是积极吸收本土文学的养分,同时又接受引进的西方文学的刺激,并做出了适合本国近代文学传统再创造的选择,在长期以来形成的吸收外来文学行之有效的"冲突·并存·融合"文学模式中完成的。

日本古代文学是在这个"冲突·并存·融合"的文学模式中运行的,近代、现代日本文学也循着这个文学模式运行着,并使日本文学具有民族性的同时,也拥有世界性,立于世界文学之林。

① 小西甚一《日本文学史》,第190页,讲谈社1997年版。


附
录

日本文学史年表
(近古卷)

和历	西历	作　品	理论、评论及其他	事项
建久 3	1192			源赖朝推翻平氏,建立武家政权,公·武双重权力并存,史称镰仓时代
4	1193		赛歌六百首判词(藤原俊成)	
6	1195	水镜(中山忠亲)		
8	1197	古来风体抄(藤原俊成)		
9	1198		无名草子(藤原俊成女)	
正治 2	1200	玉叶(藤原兼实)		
元久元	1204	蒙求和歌、百咏和歌(源光行)		
2	1205	新古今和歌集(藤原定家等)		
承元元	1207			下令禁止专修念佛

和历	西历	作　品	理论、评论及其他	事项
3	1209		近代秀歌(藤原定家)	
建历元	1211			留宋日僧俊芿从南宋带回汉籍两千余卷,包括四书和程朱学说书籍二百余卷,此乃初传程朱学说之始
2	1212	方丈记(鸭长明)		
建历2-建保3	1212-1215	古事谈(源显兼)		
建保元	1213	金槐和歌集(源实朝)	咏歌大概(藤原定家)	
4	1216		无名抄(鸭长明)	
建保6	1218	宇治拾遗物语(作者不详)		
承久元	1219		每月抄(藤原定家)	
2	1220	保元物语(作者不详)、平治物语(作者不详)	愚管抄(慈圆)	
3	1221			承久之乱
贞应2-仁治3	1223-1242	平家物语(作者不详)		

和历	西历	作　品	理论、评论及其他	事项
元仁元	1224	金叶和歌集（源俊赖）		
嘉祯元	5123	新敕撰和歌集（藤原定家）、小仓百人一首、明月记（藤原定家）		
延应2以前	1240以前	承久记（作者不详）		
仁治2	1241			留宋日僧园尔带回朱熹大学或问及其他汉籍数千卷
宽元4	1246			引进宋禅，弘布禅宗
建长元	1249	源平盛衰记（作者不详）		
3	1251	续后撰和歌集（藤原为家）		
4	1252	十训抄（作者未详）		
6	1254	古今著闻集（橘成季）		
7	1255		正法眼藏（道元）	

和历	西历	作　品	理论、评论及其他	事项
文永 2	1265	续古今和歌集(藤原为家)		
8	1271	风叶和歌集(编者不详)、住吉物语(作者不详)		
10	1273		吾妻镜(作者不详)	
文永 11－正安 3	1274－1301		释日本纪(作者不明)	
弘安 3	1280	十六夜日记(阿佛尼)		
弘安 5－正应 5	1282－1292	叹异抄(亲鸾)		
弘安 6	1283	沙石集(无住)		
延庆元－元德元	1308－1329	岷峨集(雪村友梅)		
正和元	1312	玉叶和歌集(京极为兼)		
元应 2	1320	续千载和歌集(二条为世)		
元亨 2	1322		元亨释书(虎关师链)	

和历	西历	作　品	理论、评论及其他	事项
元德 2－建武 3	1330－1336	徒然草(吉田兼好)		
元弘元	1331			元弘之乱，促进北条氏灭亡，建立南朝与北朝
建武 3	1336			足利尊氏建立武家政权，史称室町幕府
延元 3－历应 2	1338	增镜(一条兼良)		
延元 4－历应 2	1339		神皇正统记(北畠亲房)	
康永约 2	约 1342	济北集(虎关师链)		制定五山十刹制
贞和元	1345		僻连抄(良基)	
2	1346	拾玉集(慈圆咏、尊圆亲王编)		
5	1349	风雅和歌集(花园法皇主编)	连理秘抄(良基)	
延文元	1356	菟玖波集(二条良基)		
3	1358	吉野拾遗(作者不详)		

和历	西历	作　品	理论、评论及其他	事项
延文 4	1359	新千载和歌集（二条为定）		
贞治 2	1363		井蛙抄、愚问贤注（顿阿编撰）	
3	1364	新拾遗和歌集（二条为明）、草庵集（顿阿）		
4	1365	梦窗国师语录（梦窗疏石）		
应安 2	1369		筑波问答（二条良基）	
应安 4	1371	太平记（小岛法师）		
文中 3	1374	承久记（作者不详）		
永和元	1375	东海一沤（中岩圆月）		
永德元	1381	新叶和歌集（宗良亲王）		
3	1383	新后拾遗和歌集（二条为远）		
至德 5	1388	空华集（义堂周信）		

和历	西历	作　品	理论、评论及其他	事项
明德 3	1392			实现南北朝统一，进入室町时代，至 1403 年终结公·武双重政治体制
应永 4	1397			恢复遣唐使古制，派遣明使
12	1405	蕉坚藁(绝海中津)		
13	1406		风姿花传(世阿弥)	
约于室町时代中期		义经记（作者不详）		
约于室町时代中期		曾我物语（作者不详）		
应永 27	1420		至花道（世阿弥）	
31	1424		花镜(世阿弥)	
永享 2	1430		正彻物语（正彻）、申乐谈仪(世阿弥)	
11	1439	新续古今和歌集(飞鸟井雅世)		
宽正 4	1463		私语(心敬)	

和历	西历	作　品	理论、评论及其他	事项
应仁元	1467	狂云集(一休宗纯)	吾妻问答(宗祇)	应仁之乱,持续至1477年,促进文化向地方普及
2	1468		自语(心敬)	
文明2	1470		片断回话(心敬)	
3	1472		老者愚痴(心敬)	
5	1473	草根集(正彻)		
8	1476	竹林抄(宗祇)		
明应4	1495	新撰菟玖波集(宗祇)		
永正15	1518	闲吟集(编者不明)		
享禄元	1528	犬筑波集(山崎宗鉴)		
天文8	1539	新撰犬筑波集(山崎宗鉴)		
12	1543			葡萄牙商船抵九州,带来洋枪
18	1549	俳谐独吟千句(荒木田守武)		最早传入天主教
天正10	1582			天主教普及民间,传入西方宗教艺术

和历	西历	作　品	理论、评论及其他	事项
15	1587			颁布禁教令，驱逐传教士
17	1589	永雄长老咏百首狂歌(永雄长老)		
室町时代		御伽草子(作者不详)		
室町时代		谣曲(作者不详)		
室町时代		狂言		
文禄元	1592			传入铅字印刷技术
2	1593			最早翻译西方文学伊索寓言，译名伊曾保物语
庆长 8	1603			建立江户幕府，完成中央集权封建体制
16				传播西方学术
17	1612	恨之介(作者不详)		
19	1614	昨日今日物语(作者不详)		
宽永 5	1628	醒睡笑(安乐庵策传)		

和历	西历	作　品	理论、评论及其他	事项
约 6－13	约 1629－1636	新撰狂歌集(永雄长老)		
10	1633	犬子集(松江重赖)		连续制定禁止天主教、统制贸易等政策
政策 13	1636		久流留(山本西武)	
14	1637			岛原之乱(信教农民暴动,反抗封建统治)、严禁天主教,强迫庶民改变信仰
16	1639			幕府颁布锁国令、严禁除荷兰·中国以外的对外通商
18	1641		俳谐初学抄(斋藤德元)	
19	1642	狂言之本(大藏虎明)		
20	1643		新增犬筑波集(松永贞德)	
正保 2	1645		毛吹草(松江重赖)	
3	1646	狂言之本(大藏虎清)		

和历	西历	作　品	理论、评论及其他	事项
庆安 3	1650	举白集(木下长啸子)		
万治元	1658	东海道名所记(浅井了意)		
3	1660		童子草(大藏虎明)	
宽文 6	1666	古金夷曲集(生白堂行风编)		
延宝元	1673		湖月抄、俳谐注意之风体(北村季吟)	
2	1674	宗因蚊群百韵(宗因)		
宽文 12	1672	贝合(松尾芭蕉)		
延宝元	1673	宗因千句(宗因)		
3	1675	谈林十百韵(田代松意编撰)		
5	1677	俳谐大句数(井原西鹤)		
7	1679	飞梅千句(井原西鹤编)		
天和 2	1682	好色一代男(井原西鹤)		

和历	西历	作　品	理论、评论及其他	事项
3	1683	虚栗(宝井其角编)		
贞享元	1684	冬日、春日(芭蕉作，山本荷兮编)、好色二代男(井原西鹤)		
2	1685	曝野纪行(松尾芭蕉)、西鹤诸国谈(井原西鹤)		
3	1686	好色五人女、好色一代女(井原西鹤)		
4	1687	续虚栗(宝井其角编)	大学或问(熊泽蕃山)	
元禄元	1688	旷野集(山本荷兮编)、笈小文(松尾芭蕉)、幻住庵记(松尾芭蕉)、猿蓑(向井去来、野泽凡兆编)、日本永代藏、日本致富宝鉴(井原西鹤)		

和历	西历	作　品	理论、评论及其他	事项
2	1689	本朝樱阴比事(井原西鹤)		
3	1690		万叶代匠记(契冲、安藤为章)	
4	1691	嵯峨日记(松尾芭蕉)		
5	1692	世人的如意算盘(井原西鹤)	源注拾遗(契冲)	
6	1693	西鹤临别赠品(井原西鹤)		
7	1694	奥州小道(松尾芭蕉)、炭包(志太野坡、孤屋、利牛合编)、西鹤绝笔(井原西鹤)		
8	1695	笈日记(各务支考编)		
10	1697	续猿蓑(沾圃编)	俳谐问答(去来、许六)	
14	1701	女色三味线(江岛其碛)		
元禄15－宝永元	1702－1704		去来抄(向井去来)、三册子(服部土芳)	

和历	西历	作　品	理论、评论及其他	事项
元禄 16	1703	情死曾根崎(近松门左卫门)	紫家七论(安藤为章)	
宝永元	1704	更科纪行(松尾芭蕉)、风俗文选(森川许六)		
3	1706	风流曲三味线(江岛其碛)		
5	1708	倾城反魂香(近松门左卫门)		
正德元	1711	冥途信使(近松门左卫门)		
2	1712		论语古义(伊藤仁斋)、读史余论(新井白石)	
4	1714		护园随笔(荻生徂徕)	
5	1715	国姓爷战役(近松门左卫门)		
享保 3	1718		独言(上岛鬼贯)	
4	1719	平家女护岛(近松门左卫门)		
5	1720	情死天网岛(近松门左卫门)		

和历	西历	作　品	理论、评论及其他	事项
6	1721	油地狱杀女(近松门左卫门)		
10	1725以前		鬼神论(新井白石)	
享宝 19	1734	芭蕉七部集(佐久马柳居编)		
元文 2	1737		南郭先生文集(服部南郭)	
3	1738		难波土产(穗积以贯)	
宽保 2	1742		国歌八论(荷田春满)	
延享 2	1745			首次引进西方诗劝酒歌
3	1746	菅原传授习字鉴(竹田出云)		
4	1747	义经千株樱(竹田小出云等)	独语(年代未详,太宰春台)	
宽延元	1748	假名范本忠臣藏(竹田小出云等)		
宝历 10	1760		万叶集考(贺茂真渊)	
13	1763		紫文要领(本居宣长)石上私淑言(本居宣长)	

和历	西历	作　品	理论、评论及其他	事项
明和元至享和元	1764－1802		五意考，即歌意考、书考意、国意考、语意考、文意考（贺茂真渊）	
明和 2	1765	诽风柳多集（吴陵轩可有）、俳风柳多留（柄井川柳）		
5	1768	西山物语（建部绫足）		
8	1771	妹背山妇女庭训（近松半二）		
安永 2	1773	本朝水浒传（建部绫足）		
4	1775	金金先生荣花梦（恋川春町）		
5	1776	雨月物语（上田秋成）	演员论语（八文字自笑编）	
6	1777	春风马堤曲（与谢芜村）		
天明 5	1785	江户风流荡子（山东京传）		
7	1787	通言总篱（山东京传）	玉栉笥（本居宣长）	

和历	西历	作　品	理论、评论及其他	事项
宽政 2	1790	倾城买四十八手(山东京传)		
6	1794	玉胜间(本居宣长)		
8	1796		源氏物语玉小栉(本居宣长)	
9	1797	摘新花(与谢芜村)		
10	1798		古事记传(本居宣长)	
享和元	1801	忠臣水浒传(山东京传)		
2	1802	东海道徒步旅行记(十返舍一九)		
文化 2	1805			首次引进西方诗学三国祝章
5	1808	胆大小心录(上田秋成)、芜村七部集(与谢芜村)	神代可休矣(上田秋成)	
6	1809	浮世澡堂(式亭三马)、春雨物语(上田秋成)		

和历	西历	作品	理论、评论及其他	事项
7	1810	弓月奇谭(曲亭马琴)		
8	1811	我春集(小林一茶)		
9	1812	浮世理发馆(式亭三马)		
11	1814	南总里见八犬传(曲亭马琴)		
12	1815	兰学事始(衫田玄白)		
文政 2	1819	我之春(小林一茶)		
3	1820	花历八笑人(泷亭鲤丈)等		
6	1823			引进西方新体诗
8	1825	东海道四谷怪谈(鹤屋南北)		
约天保初年	1830－1835	歌舞伎十八番(7世市川团十郎)		
3	1832	春色梅儿誉美(为永春水)、江户繁荣记(寺门静轩)	古今和歌集正义(香川景树)	

和历	西历	作　品	理论、评论及其他	事项
4	1833	春色辰巳园(为永春水)		
6	1835	莲之露(良宽,贞心尼编)、草堂诗集(良宽,年代未详)		
8	1837			爆发大盐平八郎农民暴动
9	1838			天保改革
嘉永 3	1850			引进漂流记(黑田麴庐译)
安政 4	1857		万叶集新考(安藤野雁)	
安政 4	1857			鲁宾孙漂流记(横田由清重译)
万延元	1860	三个吉三青楼情话(河竹默阿弥)、柳桥新志(成岛柳北)		
庆应 4 明治元	1868			明治维新,进入近代

索　引

一画

一山一宁 283、285、291、292、294

《一山国师语录》283

《一寸法师》224、232

《一切经》134

《一心金刚戒体决》430

《一日独吟千句》477

《一叶集》394

一休宗纯 225、287、288、291、305、310、311、452

一条冬良 112、326

一条兼良 91、172、173、175

《一念多念文意》48

一忠 244、245、251、258

《一性五性例如图》56

《一枝轩》401

一瓶 408

《一杯梦》470

一笔庵可候 663

一遍上人 49

二画

《二人比丘尼》465、468

《二十四孝》224、233

二六庵竹阿 355

《二世之缘》494

二世津打治兵卫 533

二世梅暮里谷峨 662

二条良基(藤原良基)85、88、96、225、258、325、434

《二度建置芭蕉庵》367

二腊左卫门 209

《十八史略》290

《十八大通百手枕》472

《十二段草子》(《净瑠璃姬物语《净瑠璃十二段草子》)519

《十六夜日记》376

《十日谈》(《欧洲情谱·群芳奇话》)655

《十训抄》176、206、209、210、211

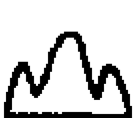
《十乐庵记》173、175

《十问最秘抄》98、100
《十社》258
十返舍一九 178、467、475、497
《十禅支录》293
《七人比丘尼》465、467
《七月朔立秋》294
七世市川团十郎 538
《七福神》530
《七德舞》155、156
《八丈谈》504
《八犬传》(《南总里见八犬传》)474、503、504、506、507、508、509、510、511、513、514、597、649、651
八文字屋八左卫门 520
八文字自笑 537、655
《八云御抄》89
《八岛》249
《八重菊日记》312、321
《人世间》401
《九州问答》88、413、415
九条兼实(藤原兼实)48
九条道家(藤原道家)46
郎兵卫 521、522、532、537
了俊 92、157、193

三画

《三十六人集》74
《三十六歌仙传》44
《三七全传南柯梦》504
《三个吉三青楼情话》(三个吉三)563
《三个法师》(《三人忏悔草子》)227、229
《三个富翁》277
《三月尽》286
三木纪人 215
《三册子》(《忘水册》)386、388、389、394、412、414、448
三世并木五瓶 535、538
三世鹤屋南北 560
《三世相》522、540
《三代实录》209
三好松洛 522、535、553、554、556、558
三岛由纪夫 505
三条西实条 116
三条西实隆 225
《三条教宪》659
《三体诗》552
《三国一夜物语》504
《三国祝章》656
《三国演义》160、505、507
《三轮九品》440

《三保松原图》84
《三爱记》173、176、177
三益永因 287
《三益诗稿》287
才丸 409
丸山一彦 361
《女子训》592
《女水浒传》474
《女色三味线》469
《女婿索亲》277
小山弘志 274
《小仓百人一首》44、77
小西甚一 94、98、129、255、309、485、486、664
《小町》252
《小町物语》226
《小町草纸》224
小岛法师 157、158
《小学》573
小林一茶 170、365、366、364
小泽芦庵 639
《小说神髓》664
小野小町 66、73、141、226、252、263、478
《小野小町能》245
小野阿通 519
《小落洼》226
《小雅》148
《小敦盛》224、230
《小舞十八番》530
《与山巨源绝交书》202
《与平子彬书》593
《与虎关和尚》293
《与林道春》580
《与顺知诗并序》580
与谢芜村 170、346、355、408
山山亭有人 648、659、663
山口素堂 334、352、382、407
山三郎 527、528、529、530
《山木》401
《山中人饶舌》173
《山中问答》318、386、394、416
山本正男 656
山本西武 330、331、335
山本荷兮 368、369、409、411
山东京传 178、471、472、473、474、476、487、496、503、504、647、660
山田孝雄 614
山片蟠桃 650、653、659
山部赤人 55
山科道安 174
《山家记》192



《山家集》55、56
山鹿素行 573、605
山崎宗鉴 94、326、329
山崎暗斋 573、583、605
大久保勘三郎 655
《大日本记》125
《大日本史》576
《大日经》218、219
大内政弘 112
《大江山》231
《大江山绘卷》231
大江匡房 55、173、212、243、517
大休正念 291
《大阪独吟集》333
《大名赏花》276
大村纯忠 58
大伴池主 424
大伴旅人 362
大伴家持 100
《大言海》390、420
大岛蓼太 346
《大学》56
《大学注》54
《大学或问》592
大贰三位 583
大和田气求 182
《大明录》44
《大宝律令》240
大拙祖能 291
《大觉师禅语》283
大隅和雄 222
《大雅》148
大槻平泉 656
《大塔宫晨曦的铠甲》554
《大镜》176、200
大藏虎明 274
大藏虎清(弥右卫门)274
《乡友志大道·金陵卧病》303
《千手经》143
《千代茂登草》570
千叶宣一 654
《千载和歌集》(《千载集》)56、69、140、181
《弓月奇谭》504、505
《上开觉兼日记》325
上田秋成 468、474、488、484、505、506、659、660
《上阳人》407
《上阳白发人》155、156
上岛鬼贯 345、383
飞鸟井雅有 47
飞鸟井雅经 52
飞鸟井雅亲 226

《飞梅千句》328、477
《万叶代匠记》585、608
《万叶集》44、52、54、55、56、66、74、79、85、97、100、108、114、141、176、187、200、201、237、312、325、349、406、420、421、423、424、432、494、501、604、605、608、609、610、611、612、614、616、617、624、638
《〈万叶集〉大考》612
《〈万叶集〉口传大事》606
《〈万叶集〉考》612
《〈万叶集〉栖杣》494
《〈万叶集〉新考》421
《〈万叶集〉管见》605
《万叶解》612
《万叶歌》176
万亭叟马作 655
《万载狂歌集》118
马场金埒 119
马拉梅(Stephane Marllarme)59
《土佐日记》376、406、618
土佐光信 226
土御门天皇 52、104、109、110、112
《义经千株樱》522、535、554、556
《义经记》128、255、508
义堂周信 127、286、292、297、298、299、300、302
下河边长流 304、605、608
《下草》113
《乞食者咏歌二首》231
久松潜一 76、170、389、399、447、586、624
《久流留》335、338
《尸首笑颜》494
兀庵普宁 291
《习道书》274
《夕雾七年忌》540
《广辞苑》254
《广濑曲》241
广濑惟然 408
川端康成 199、310、321、361、373
川濑一马 290、377

四画

《历》477
《历代国文的轨迹》173
《历代滑稽传》416
巴人(宋阿)347
孔子 146、163、513、537、591

《孔雀经》143
《孔雀楼笔记》173、176、177
今川了俊 157、193
今日元梦 355
《今昔物语》122、123、126、200、206、207、208、209、213、215、216、231、473
《今昔操年代记》523
《今物语》213
《今镜》86、211
《方丈记》172、173、182、183、188、199、190、191、192、426、427
《〈方丈记〉探说》182
木下长啸子 192、408
木原宗圆 340
木濑三之 605
木藤才藏 102
乌丸光广 194
《六个宫姬》216
六字南无右卫门 520
《六轮一露记》271、440
《六国史》238
《六经略说》595
六祖慧能 262、437
《元久诗赛会》281
《元亨释书》293
元稹 350、431
《五山版研究》290
《五月之歌》656
《五代集歌枕》45
《五色墨》346
《五条百句》338
《五经》55
《五音三曲集》439、440
内山真弓 641
井上靖 215
井上播磨掾 521、523
井本农一 368
《井底引银瓶》155
井原西鹤 234、332、468、469、476、480、485、486、503、516、648、649、660、661
《井筒》265、268、270
《井筒业平河内通》550
《井蛙抄》50
《犬子集》331、337
《犬筑波集》(《俳谐连歌抄》)94、326、327、329、331、337
中川喜云 468
《中书王物语》225
《中正子》298
《中世文化基调》233
中江兆民 654、657

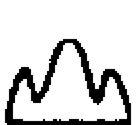
中江岷山 590、591
中岛广足 656
中岛随流 334、343
中村幸彦 496、575、590、593
中村富十郎 535
中村勘三郎(猿若勘三郎)535
《中国文学思想史》593
中岩圆月(东海一沤子)284、285、291、292、296、297、298
《中岩圆月和尚自历谱》298
中原师梁 125
《中庸》299、575
《中庸或问》54
《少小学文懒为儒》315
《忆元九诗》155
云风子林洪 469
云章一庆 55、56
《文风抄》281
《文正草子》224、232
《文安田乐能记》245
《文会杂记》577
《文机谈》213
《文明一统记》173
《文学大概》662
《文录附录》571
《文选》56、151、198、201、211
文举契 286
文屋秋津 494
《文意考》612
《天水抄》337、338
《天正狂言本》273
《天民遗言》591
《天台章疏》50
《天地二球用法》653
《天竺德兵卫》561
《天神记》554
《天津处女》494
天野文雄 257、270
天野桃邻 408
《水无濑三吟百韵》110、111
水谷不倒 465
《水浒传》473、474、490、504、505、507、508、509、513
《水浒后传》505
《牛王姬》528
无生 87
无本觉心 291
《无名抄》77、79、189、431
《无名草子》66
《无价轩记》293
无住(梶原无住、无住道晓)213、216、217、220、221、222、223

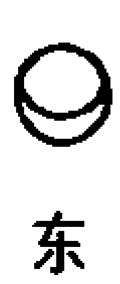
《无住的思想与文体》222
无学祖元 283
无隐元晦 291
《无巢鸟》362
《无象和尚语录》283
无象静照 282、291
《无题》312
《分叶》312
《日本书纪》122、237、238、473、613、620、624、642
《日本书纪纂疏》56
《日本古今人物史·艺流传卷之七》202
《日本纪》238、622
《日本纪训考》613
《日本纪略》242、243
《日本灵异记》491
《日本诗史》288、304
《日本往生极乐记》207
《日本致富宝鉴》483、484、485
《日用百科大书》653
日吉万五郎 273
日莲 171、425
《太平记》(《安危由来记《国家治乱记》)89、92、93、127、128、129、157、158、160、161、162、163、166、167、168、244、429、473、505、508、554
《太平御览》53
太宰春台 578、594、595、596、649
壬生忠岑 422、431
户田茂睡 576、605、606、636、660
《风叶和歌集》69
《风俗文选》416
《风姿花传》(《花传书》)255、258、262、436、437、537
《风流仙人花智》470
《风流曲三味线》469
《风雅和歌集》(《风雅集》)45、46、47、49、51、94、193
《风赋》350
《心田诗藁》287
心田清播 287、292
《心玉集》104
《心学原论》573、574
《心理学》657
心敬(心惠)50、51、96、92、93、94、103、104、105、106、107
《心敬僧都庭训》104、107、435
为永太郎兵卫 522

《为世草子》227
为永春水 475、476、487、647、655、660、661、662
《为兼卿和歌抄》47
王世贞 576、593、595
《王泽不竭抄》90
王维 312、316、317、401
《不老不死》233
《忆老杜》409
《忆在圆通时》320
丰竹若太夫 524
丰臣秀吉 115、116、245、330、460、528
《丰国大明神临时祭日记》528
《月冰奇缘》503、504
月林道皎 291
冈西惟中 332、343、383、386
冈崎义惠 428、643
毛声山 514
《毛吹草》336、337、339
《尤利西斯》(Ulysses)655
《劝进帐》129、535、538
《劝酒歌》656
《劝善抄》653
《劝善常世物语》504
艺阿弥 451、454
《艺苑日记》173
《艺苑谈》177
《艺苑谱》177
《艺鉴》537
《幻住庵记》174、192、374、381、382、393、403、416、448
韦应物 286
《廿余集》285
《书经》201、576、595
《书斋记》173
《书意考》612
《以昔为今·序》352
《丹波爷打栗》470
专顺 92、93、108、110
《仁说》574
《仁斋日札》575
《见闻日记》272、275
《见闻异记》518
《父临终日记》356
贝原益轩 605
《双蝶记》506
内藤丈草 408

五画

《龙》216
《世人的如意算盘》483、484、486





《世间外妾的习性》489
世阿弥(服部元清)171、231、245、250、252、253、255、256、257、258、259、260、261、262、263、264、265、267、268、270、271、274、399、427、429、436、437、438、439、441、537
《世继曾我》521、522、539
《四十八癖》497
《四书》54
《四书或问》573
《四书集注》573
四方赤良(蜀山人)118
《四天皇剿盗异录》504
《四位少将》252
《四季山水图》451
《四家隽》576、595
由之 261、312、321、406
《北山》258
市川小团次 536
市川团十郎 535、538
《东大寺要录》241
东山魁夷 200
《东日记》409
《东方朔》249
《东归集》289
《东关纪行》376
东洋德辉 654
《东岸居士》272
东沼周严 287、292
《东京新繁荣记》180
东明慧日 291
《东海一沤集》285、297
东海散士 664
《东海道中作》296
《东海道四谷怪谈》(《四谷怪谈》)538、561
《东海道名胜记》465、467
《东海道徒步旅行记》467、475、497
《东海藻》503
东陵永屿 291
《东斋记事》176
《东斋随笔》172、175
《石上私淑言》617、632
石川淳 662
石田久光 408
石田吉贞 59、61、102、203
《石言遗响》504、512
《石林诗话》99
《石神》277
石室善玖 291
《卢山诗》349、350
《右大将镰仓实记》554

《古乡候鸟》432
《古今小说》173、489、491
《古今夷曲集》117
《古今杂集》299
《古今余材抄》68、69、610
《古今奇观》473
《古今和歌集》(《古今集》)45、46、52、53、54、61、66、71、72、73、79、108、114、117、141、200、266、269、312、325、406、421、422、424、430、610、611、625、635、639
《古今和歌集正义》640、641
《古今和歌集目录》44
《古今和歌集·序》618
《古今著闻集》206、211、213、215、216、231
《古今集闻书》108
《古文真宝》282
《古池》370、371、373、392、412、448
古先印元 291
《古来风体抄》432
《古学先生文集》574、575
《古事记》84、85、100、114、122、230、236、239、419、420、421、495、604、608、613、614、616、619、620、621、622、624、625、650、658
《古事记头注》613
《古事记传》617、619、620、621、622、623、658
《古事谈》176、207、211
古林清茂(别号金刚幢)284
古剑妙快 292
《古道大意》350、613
司马相如 214
《长门春草》305
长水 346
《长六文》112
长谷川千四 554
《长町女切腹》547
《长恨歌》151、152、153、154、155、166、349
《汉书》56、211
《汉书·外戚传》529
《汉字三音考》618
《汉和兼作集》281
汉高祖 148、164、165、215
《汉楚军谈》504
《冬日》368、369、411、412
《冬歌》424
正冈子规 364
正本屋九左兵卫 523

正御(小松正清)50、51、72、77、79、80、93、95、103、193、427、433
《正御物语》51、79、193、427、433、434
《正法眼藏》312
《正语假字篇》609
《白氏文集》56、74、151、201、211、214、400
《白乐天》249
白居易(白乐天)56、74、142、148、150、151、152、153、154、155、156、166、187、188、192、271、349、354、402、403、426、407、409、412、431、434、431
《白帝城最高楼》409
《白蛇传》492
《白猿传》473
《卯月红叶》544
《卯月润色》544
《乐书要录》240
《乐经》576
《叹日本文学的不振》663
《叹王城淫坊》309
《叹异抄》173、174、175
《叹逝赋》183
永井宪义 210
永井荷风 662
永田广志 634
《永正狂歌集》115
《永平录》315
永观 172
永积安明 134、190、197
永雄长老(英甫永雄)115、116、118
《永雄长老咏百首狂歌》116
永福门院 49
《发心集》192、206
《发愿文》412
《兰日辞书》653
《兰学阶梯》653
兰溪道隆(兰溪)283、291
《礼记》146、148、201、589、624
《礼经》128
《史记》146、148、163、166、201
《业平》530
《业平梦物语》226
《业平舞》529
业海本净 291
《皿皿乡谈》504
《训幼字义》589
市古贞次 225
《圣母玛利亚像》59
《圣财集》223

《圣经》652
《圣真子·九首》68
《圣教要理》653
圣德太子 241、583
《玉叶和歌集》(《玉叶集》)
45、46、47、49、51
《玉石童子训》512
《玉海集》331
《玉梅集》102、332
《玉葛》256
平田笃胤 606、607、613、616、
649
《平妖记》473
《平治物语》125、126、427
《平治物语绘卷》127
平贺源内 650
《平家女护岛》550
《平家物语》125、126、129、
130、131、132、134、141、142、
146、148、149、150、151、153、
154、155、156、157、161、166、
200、230、249、255、267、427、
508、541、655
平康赖 213
田代松意 332
田安宗武 637、638
《田村》249
《田村草子》230
田舍老人多田爷 442
《田面庵》317
田能村竹田 173
田螺金鱼 472
《申乐谈仪》256、258
生白堂行风 117
《生涯懒立身》315、321
《乐记篇》624
《乐经》576
《北边髓脑》641、642
《北条九代记》466、467
北条团水 485
北村季吟 330、341、366、468
北畠亲房 44
《北越雪国》312
《北越雪谱》174、178
头光 119
《左传》156、501
《可休言》495
《可怜好丈夫》316
《可笑记》465、468
《弘安新式》90
弘法大师(空海)146
弘融 175、196
立花北枝 408
《立春》277



《另纸口传》437
《去来抄》335、386、392、396、412、413、414、448
《去来致许六书简》414
去法师 342
《尼作头句并大伴宿弥家持所诛尼续末句和歌一首》85
《对花怀旧》299
右近源左卫门 533
召波 351
本居宣长 80、487、495、606、607、613、616、617、619、623、625、626、627、628、631、632、633、634、646、658
《本朝二十四孝》535
《本朝文选》415、416
《本朝水浒传》473
《本朝文粹》200、242、517
《本朝书籍目录》215
《本朝事始》238
《本朝神社考》491、571
《本朝通鉴》576
《本朝高僧传》281
《本朝樱阴比事》485
加舍白雄 346
加藤弘之 654
加藤周一 429、485、495、547、577、619、622、623、624、631
加藤晓台 346
加藤盘斋 341
鸟饲和泉 273
鸟居清信 470
叶室时长 125
叶梦得 99
《叶隐》148、568
《打闻集》207
《写律管声十二条》240
《讨敌槛褛锦》522
冯梦龙 488
矢野龙溪 664
《片断回话》104、105
玄惠法印 157、225、227
玄惠法师 157

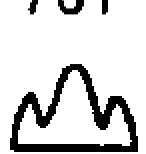
六画

汤 113、210、576
汤浅宗业 210
尧 163、289、350、570、576
《至一国师语录》282
《至乐篇》303
《至花道》258、261、263、271、436
《至道抄》271
《百一新论》657

《百人一首》296、608
《百人一首杂谈》636
《百六十六首》57
《百合若大臣》655
《百合若大臣野守镜》655
《百合若传说之本源》655
《百合若野居鹰》655
《百合稚锦岛》655
《百夜小町》543
《百学连环》657
《百咏和歌》214
《百科全书》657
《百联抄解》266
《百链镜》155
后二条天皇 192
后土御门天皇(应成仁亲王)104、109、110、112
《后汉书》150、214、624
后鸟羽院 43、46、52、53、55、56、57、59、62、64、65、87、110、129、181
《后鸟羽院御口传》62、114
后白河法皇 62、141
《后出塞》320
《后法兴院入记》325
《后京极殿御自歌会》65
后崇光院 272
后嵯峨院 46、87、100
《后撰夷曲集》117、118
《后撰和歌集》(《后撰集》)73、79
《后愚昧记》96
后醍醐天皇 96、159、160、165、292、554
《关八州系马》552
《关于〈今昔物语〉》216
《关雎问答》582
朱子(朱熹)297、398、569、570、571、572、573、574、575、577、580、581、582、588、591、594、603、605、609、616、636、638
《朱子语类》579
朱谦之 572
《庄子》146、201、312
庄子 303、340、341、343、350、400、401、408、410
《庄子像赞》340
《老子》201
老子 145、201、398
《老子经》430
《老叶》113
《老来凄苦》104
《老松》265

《老者惆怅》110、112
《老者愚痴》104、106
《汤山三吟百韵》110、111
式子内亲王 55、68、113
式亭三马（菊池久得）475、476、487、496、498、502、584、660、662
《竹马狂吟集》326、327
《竹丰故事》524
竹本义太夫（五郎兵卫）517、521、522、523、540、544、553、554
竹本政太夫 523
竹田小出云 535、553、554、556、560
竹田出云 522、524、534、553、554
《竹丛中》216
《竹里馆》317
《竹林抄》93、107、110、112
《竹取物语》406
《竹斋》465、467
《孙子兵法》124
《西山杂录》125
西乡信纲 167、253
西田正好 438、441、448
西行 48、55、56、62、70、71、171、211、375、382、390、398、402、406、407、408、409、428、442、443、444、445、446、447、490
《西行》226
《西行樱》265
西园寺公经 45
西尾实 439
西周 657
西泽凤轩 535
《西洋纪闻》654、659
《西洋旅行记》663
《西国纪行》356
《西海道中作》296
《西铭讲解》571
《西游记》507
西博尔德（Siebold，Carl）63
《西鹤临别赠品》485、486
《西鹤诸国奇谭》485
《西鹤绝笔》485
西硐子昙 291
《列女传》466
《列子·周穆王篇》405、406
《列仙传》214
《江之岛奉纳见台》561
《江户风流荡子》471
《江户名胜记》465、467

《江户繁荣记》173、179
江西龙派 286
江村北海 288、304
江岛其碛 469
《江谈抄》211、212
江淹 43
《师门物语》230
寺门静轩 173、179、180
庆云 192
《庆长日件录》528
庆滋保胤 171、173、192
《合贝》335、366
《师父二童子》59
并木千柳（宗辅）522、535、553、554、556、558
并木五瓶 535、538、553
并木正三 522
《欢心之歌》656
伏见天皇 47
贞心尼 287、312、313、314、320
《贞观政要》150、156
《贞享正风句解传书》411
《贞和集》301
贞室 330、331、337
《贞操妇女八贤志》651
向井去来 369、391、408、412、413、448
《年中行事秘抄》239
《争水的女婿》277
《汲水能》245
观水堂丈阿 470
观世 218、305
观世元雅 256
观世信光 256
观阿 250、256
观阿弥（服部清次）245、250、251、252、253、254、255、256、257、258、259、268、270
伊丹椿园 474
伊势 55、74、136、143、217、237、292、327、328、331、338、348、378、583、616
《伊势平氏年年鉴》554
《伊势纪行·跋》446
《伊势物语》66、74、108、113、226、249、268、269、529、583、609、610、618、625
《伊势物语古意》613
《伊势物语童子词·跋》638
《伊势臆断》609
《伊曾保物语》（编译《伊索寓言》书名）466、655



伊藤仁斋 573、574、575、576、588、593、605、649
伊藤左千夫 316
伊藤兰隅 594
伊藤东涯 590、591、594、649
许由 148、202、406
《许六离别词》391、415、446
《许野消息》416
《当世七癖上户》497
《当代书生气质》664
《当代记》528
各务支考 370、408、409
池田正式 336
池田弥三郎 239
《池亭记》171、173、188、192
《尽用而二分狂言》503
吉田兼好(卜部兼兼好)129、171、172、175、192、193、194、203、231、374、426、517
《吉田兼好传》203
《吉原鉴》468
《吉野静》252
《吉野的阿静》255
行长 89、129
行助 92、93、110
《岁旦帖》348
《红叶狩》249
《红梅千句》331
安乐庵策传 467
安田蛙文 522
《安宅》129、249、256、538
安良冈康作 188、288、289、291
安原贞室 330、331
《安寓乐锅》663
安藤为章 585、586、649
安藤昌益 653、659
安藤野雁 421
成寻 53
成岛柳北 174、180、664
《好色》216
《好色一代女》481
《好色五人女》481、482
《好色一代男》468、477、479、480、481、485、486
《好色汗毛》469
《好色解毒散》469
《血衣》494
纪成任 123
纪贯之 46、48、55、66、72、376、494、635
纪海音 522、524、553
纪淑望 67、430
《戏曲小说通志》498

《戏场粹言幕之外》497、498
《戏作四书京传予志》471
《戏赠杜甫》403
芝全交 471、496
《曲江诗》350
曲亭马琴（泷泽马琴）474、497、503、509、517、578、585、587、649、660、662
《曲亭传奇花钗儿》513
《闭关说》400、416、448
《伐竹翁》232
《耳尘集》536、537
《同志会笔记》574
《那时我的事》216
《宇陀法师》416
《宇治大纳言物语》208、212
《〈宇治大纳言物语〉拾遗》207
宇治加贺掾 521、523、539
《宇治拾遗物语》206、207、208、209、213
《宇津山记》173、192
宇都宫遁庵 202
《华严经音义私记》517
《自戒集》306
《自语》104
《自然居士》252
《自像莒记》488
《自赞》309
如净 51
如拙 450
《如意庵退院·寄养叟和尚》308
如儡子（斋藤亲盛）468
守武（荒木田守武）94、118、326、327、328、329、330、332、338、340、343
《论诗》589
《论语》146、201、299、312、537、574
《论语古义》574
《论语集注》571
《论语集解》290
《论语精义》54
光明天皇 96
《齐物论》401
《传奇作书》535
《创学校启》611
刘禹锡 199、591
刘原甫 350
刘振赢 250
华叟 301、305、306、309
存觉 52
《冰室守》337



《地狱变》216
《因看鸦浴戏作》300
《字音假名用格》618
在原业平 55、73、141、269、529、609
《忏悔拔舌罪》309
《杂谈集》213、216、222、223、309、380、386
《芋粥》215、216
《兴禅护国论》50
《色道大鉴》173、468
《问答条条》437
《阴德太平记》491
《次韵酬相阳二友五首》300

七画

《花》432
《花上集》286
《花鸟集》348
《花园天皇宸记》49
花园法皇 47
《花郎女物语》468
《花修篇》437
《花街模样蓟色缝》563
《花筐》252、265
《花镜》258、259、260、261、262、264、436、438
《评一茶的俳句》364
《忘了布施》276
《忘梅·序》386、446
《何人百韵》111、112、113
杉九兵卫 537
杉山杉风 408
《附子》276
《两个大名》276
《辰巳之园》472
《辰巳妇言》497
佐久马柳居 369
佐久间象山 654
《佐佐木先阵》522、540
《佐渡岛日记》537
佐渡岛长五郎 537
芥川龙之介 215、216
谷山茂 53
远山茂树 616
《我之春》170、174、356
《我诗非诗》315
《我是猫》662
《杜工部诗集》290
杜甫 282、289、297、312、314、320、350、406、377、401、402、403、406、409、445
里千家 461
村上朝 242

村田珠光 455
《村松物语》230
村濑栲亭 173
灵山道隐 291
利牛 369
麦水 411
麦林 352
周文 450
《作文大体》431
《应仁记》127
《应永记》127
《应安新式》(《应安连歌新式》)91、101、102、103
《应利赋三山》302
《里见代代记》508
《里见战记》508
《每月抄》72、74、77、433
《牡丹花肖柏画像赞》177
《牡丹灯记》491
《初心求咏集》102
《初学百首》56、62
《初踏山》622
志太野坡 369、408
《狂云集》287、291、305、306、310
《狂言三流谱系图》273
《狂言之本》274
《狂言六义》274
《狂言记》274
《狂歌若叶集》118
《狂歌酒百句》114
《译文筌蹄》576
《怀风藻》204
《怀砚》485
李公佐 405
李白 282、286、289、297、312、313、317、318、319、320、350、375、402、403、404、406、409、445
李由 415
《李延平答问》573
李绅 359
李泌 405
李卓吾 514
李峤 214
《李峤百咏》214
李浣 214
李渔 514
李攀龙 576、593、594、595
李瀚 202
吴可 99
《吴妻问答》(《角田川》)109、112
吴陵轩可有 119

时长 125、129
《时鸟》258
宋玉 350
《宋史》406
《近代日本思想史》616
《近代秀歌》43、57、72
《近世列传体小说史》465
《近世物之本江户作者部类》497
《近世美少年录》511
《近来俳谐风体抄》343
近松门左卫门 486、503、516、517、521、522、523、525、526、533、534、536、539、540、543、552、553、554、560、649、655
《近思录》573
近松半二 522、526、535、553、560
《坂东太郎》409
坂田藤十郎 533、535、536、537、540、541、543
《男主角大鉴》540
《伯母酒》277
《词玉绪》618
《词花和歌集》432
《沙石集》213、217、221、222、223、227
沙弥满誓 186、423
《沙弥满誓之歌》186
《沙弥满誓歌一首》187
《佛母摩耶山开帐》543
《佛光语录》61
《佛光圆满常照国师语录》298
《佛语心论》293
《佛鬼军》225
《佛种慧记禅师语录》298
利休（千利休）390、456、457、458、459、460、461
严羽 99
陆机（士衡）183
《陆荷记》293
陆游 289
《陆奥话记》（《陆奥物语》）123、124、125、126
《陇西行》166
岐阳方秀 64
《延庆两卿诉陈状》48
伯夷 148、163
《更级日记》170、244
《更科纪行》369、374、379、393
《住吉物语》226
良阿 89

良季 90
良宽 287、288、311、312、313、314、315、316、317、318、319、320、321
《良宽禅师歌集》320
余怀 180
《芜村七部集》348
《芜村句集》348
《芜村自句笔帐》348
《芜村遗稿》348
足利义持 258
足利义教 92
足利义满 98、251、258、284、299、302
足利直义(锦小路殿)157
足利尊 100、159、160、163、164、166、167、229、244、292、298、425、558
饭尾元连 226
阿佛尼 376
阿国 527、528、529、530、533、534
《阿国御前化妆镜》561
《阿波礼辩·紫文译解》617、625
《阿弥陀剖胸》520
《玛利亚十王玄义图》59
《别矣,笠》356
别源圆旨 285、286、297
《闲吟集》67
《闲居》412
《闲居集》206、258
龟阿弥 244
《来来禅子东渡语》284
《来来禅子东渡集》284
《来来禅子集》284
苏武 150、406
苏轼(苏东坡)98、99、289、404
《吾妻镜》182
《孝经》146、147、148、211
《言经卿记》518
芳泽菖蒲 537、541
赤染卫门 583
鸡冠井良德 330、331
肖柏 91、110、173、176、177
《私语》104、105、106、435、436
《私聚百因缘集》213
住信 213
《杨贵妃》249
《杨贵妃物语》233
《忍音物语》226
岛津贵久 59
沈南萍 350

沈彬 57
《芦屋道满大内鉴》554
《邯郸》471
陈陶 166
陈鸿 151
陈尊宿严律 301
《纸衾记》446
《沧浪诗话》99、286
《连俳秘诀抄》331
《连理秘抄》(《僻连抄》)88、97、99
《岚雪书简》411
《旷野》369、412
尾崎红叶 662
《伽婢子》466、467
《饮湖上初晴后雨》405
《延喜式》609
邵雍 380
远溪祖雄 291
伴蒿蹊 173
芭蕉(松尾芭蕉)172、174、192、200、333、334、335、344~347、351~355、363、366~381、385~394、396~416、428、442、443、445~449、486、516、575、594、648、649
《芭蕉》271
《芭蕉七部集》369
《芭蕉翁临终记》354、373
《芭蕉翁墓述怀》347
《芭蕉翁像》347
《芭蕉庵十三夜记》446
《芭蕉庵再兴记》354

八画

《拉丁文典》68、653
《拉丁语日语辞书》68、653
《佳人之奇遇》664
《诗人玉屑》98、99、404
《诗经》49、146、148、409、490、513、576、582、585、592、594、595、596、597、624
《诗经·大雅》148
《诗经·小雅》148
《〈诗经〉论》594
《诗经集传·序》580、582、588
《净土文类聚抄》57
《净土和赞》57
《净土决疑抄》57
《净瑠璃文句评注难波土产》550
净辨 192
物九斋 178、179、
孟子 471、574、597

《孟子》266、490
《孟子古义》574
《孟子注》63
《孟子精义》63
《罗山文集》531
《罗山林先生文集》581、582
《罗生门》216
罗贯中
《承久记》125、127
《侠太平记向钵卷》497
金子吉左卫门 537
金冬心 452
金圣叹 514
《金叶和歌集》85、86、87
金刚 143、245、250、294、538
《金刚经》143
《金光明经》123
《金岛书》258
《金金先生荣花梦》470
金春 245、250
《金砂》494
《金砂剩言》494
金春禅凤 256
金春禅竹（禅竹）171、256、439
《金槐和歌集》（又称《镰仓右大臣家集》）43
《金钺论》221
细川幽斋 115、117
表千家 461
《表佐千句》111、113
《河上雾》304
河合乙州 409
河合曾良（曾良）408
河竹默阿弥 83、538、553、560、563、565
《河竹默阿弥》565
河竹繁俊 565
《河濑千句》111
《夜下墨水》598
《夜半乐》348
《夜半醒来》176
《夜讨御所堀川》522
《夜雨对床》286
夜食时分 469
《夜座》285
京月 87
《京洛田乐记》243
《京雀》467、468
《京童》465、530
《京童记事》282
《尚书》201、580
《雨月》256
《雨月物语》468、474、489、



490、491、493、494
《若水》410
周文 450
《周礼》201
周阿 92
周作人 272
《周易》149
周敦颐(茂叔)500
周弼 83
浅井了意 466
浅田一鸟 522
《浅茅》113
《浅茅曲》241
浅野晃 479
《明月记》53、56、60、61、65、108、114
《明文抄》281
《明乌后正梦》475
明石检校 130
明极楚俊 291
《明清战史》548
明惠 211
《明惠传》444
《明德记》127、128
青木正儿 593
青木昆阳 656
茂木秀一郎 335
宝井其角(榎木其角)367、408、409
宝生 245、250
《宝光遗篇》611
《宝物集》213
《宝觉真空禅师录》296
《松风》249、252、253、268
《松风村雨束带鉴》550
松田文耕堂 522、553、554
松田修 467
松永贞德 116、117、118、330、331、332
松江重赖 336
《松帆浦物语》227
《松染情史秋七草》504
《松染情史秋七草·序》514
《助六》538
坪内逍遥 565、655、657、662、664
《易水歌》350
《易经》201、406、409、576、594
《侠太平记向钵卷》497
《呵刈葭》619、622
宗长 110、113、173、192
《宗长日记》325、327
宗旦(千宗旦)458、460
宗因(西山宗因)332、333、

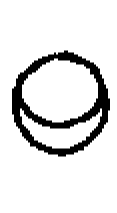
334、335、337、340、341、342、343、344、345、367、476、477
《宗因七百韵》333
《宗因千句》332、333
《宗因五百句》333
《宗因后五百韵》333
《宗因蚊群百韵》333
宗祇(饭尾宗祇)50、91、93、94、108、109、110、111、112、113、326、375、390、428、442、443
《宗祇临终记》113
宗武 585、637、638、639
宗砌 92、93、108、110、113、327、328、329、330、331、332、337、338
宗硕 113、327
宗尊亲王 46
宗筠 256
宗鉴(山崎宗鉴)94、326、327
宗瑞 346
《舍石丸》494
《舍姨山》379
《鱼鸟平家》233
《实用机械学基础》653
《实盛》265
《和汉文抄》416
《和汉朗咏集》141、266
《和兰陀丸二号船》340
和田茂树 93
和辻哲郎 532
《和字正韵》610
《和字正滥钞》610
和泽太郎 489
和泉式部 46、55、66、86
《和泉式部》224、226
《和泉式部日记》170
《和歌体十种》422、431
《和歌童蒙抄》45
《青头巾》490、493
织田信长 51、54、67、519
《往生绘卷》216
《往生讲式》172
《往生要集》172、181
《往昔之事》528
竺仙梵仙 283、284、291
《贤外集》537
贤助 196
贤盛(宗伊)92、93、110
《取句法》353
《学则》577
《或问》640
《或时集·序》411
《若州》258

《凯阵八岛》477
《空华日用工夫略集》127
《空华集》286、299、301、304
《贫交行》409
虎关师链 285、292、294
《法华经》69、143、181、298、312、320、506
《法华转》320
《法华赞》320
《法妙童子》233
法身坊 216
《法宝坛经》262
《法悬松成田利剑》561
法然（源空）171、172、211、520
《法然上人能》245
《法燃上人绘传》450
欧阳修 188、289
《季扬首座和韵序》103
《岳阳楼记》188
《岳西惟中吟西山梅翁判·十百韵》340
《油地狱杀女》522、547
《油糟》331、337
《命运》216
范希文 188
范镇 176
《知连抄》435
狛近真 213
《忠臣水浒传》474
《忠臣藏》474、558、559
《忠度》249、265
泽村宗十郎 535
林林 397
林罗山 330、531、569、570、571、572、579、580、581、582、605、648
林瓮雄 320
林屋辰三郎 233
武者小路千家 461
《武恶》275
《武家义理物语》485
武野绍鸥 455
《武道传来》485
《经学文衡》594
《经国美谈》664
《国姓爷战役》522、523、534、548、549
《国学的本义》614
《国意考》612
《国歌八论》637
《国歌八论余言》637
《国歌论臆说》637
郑板桥 599、600

《鸣神》538
孤屋 349
《苦思》656
《枕草子》170、172、173、182、192、193、199、214、384
《英草子》473、488、489、491
《若草物语》226
《茅屋有感》403
《茅屋为秋风所破歌》403
《妹背山妇女庭训》522、535
《治退风流鳞鱼》470
《房总地志》508
《房总治乱记》508
《直毗灵》620、621、626
《图绘宝鉴》450
泷亭鲤丈 475、502
《势语臆断》610
屈原 349、406
沾圃 369、416
服部土芳 388、408、412、414
服部抚松 180
服部岚雪 367、408、409、410
服部南郭 577、578、596、597、599、600、649、659
《实隆公记》325
《非难太平记》157
《物臭太郎》233
《板桥杂记》180
《诣高野》446
《卒都婆小町》249
《岷峨集》285、294、295、304
《徂徕集》578
《怪谈敷岛物语》563
《性理大全》573
《性理字义谚释》582
《性善论》573、574
《拙堂文话》595
朋堂喜三二 471
规庵祖圆 291
张弼 552
《咏歌大概》52、56、72、73
《青楼女评判记》487
《青楼之癖》472
《招数文库》472
《妻镜》223

九画

《泉》258
禹 576
觉一 127、130
觉阿 281
觉信 58
《洋人奏乐图》68
《荀子》146



《郡山》336、337
染川十郎兵卫 537
《柿子与山僧》276
柿本人麻吕 48、55、70、423、638
《胆大小心录》495
《笈小文》(《卯辰纪行《芳野纪行》) 369、374、375、376、377、386、390、403、404
《笈日记》416
《恨之介》465
《将门记》80、123、126
《将进酒》404
《秋山纪行》178
《秋风乐》181、186
《秋月物语》226
《秋冬山水图》451
《秋兴八首》402
《秋筱月清集》65
《秋夜长物语》225、227、228
《秋夜怀友》295
《秋浦歌》286
香川宣阿 491
香川景树 639、640
咫尺 346、403
《春日》369、370、412
《春日权现验记》450
《春风马堤曲》347、348
《春台先生紫芝园稿》595
《春色辰巳园》475
《春色连理梅》662
《春色英对暖语》475
《春色梅儿誉美》475
《春色梅美妇弥》475
《春色惠之花》475
《春泥句集》351、353
《春雨物语》494
《春夜宴桃李园·序》375
《春草》350
《春秋》576、610
《春秋经传集解》290
《春晓八幡佳年》475
柄井川柳 119、120
《卧云日件录》454
《信心录》653
《信光》256
《信西古乐图》241
信昭 89
砚友社 476、662
《保元物语》125、126、427、490、505
《保元物语绘卷》127
《洛中集记》271
《洛东芭蕉庵再兴记》347

《洛神赋》304
《思旧》403
《骨皮》276
《炭包》369
《幽玄三轮》271
《幽明录》211
幽斋 115、116、118、330
宫本三郎 344
《前汉书》214
《前出塞》320
前野良泽 656
柳田圣三 312
柳宗元 289、595
《柳桥新志》174、180、661
《神代可休矣》495
神祇忠赖 86
《神皇正统记》63
《神道传授》571
《神道集》213
郡司正胜 563
彦龙周兴 286
《济北集》84、285、292、293
《拾玉集》63
《拾玉得花》439
《拾遗和歌集》(《拾遗集》) 73、79、186
《拾遗愚草员外》56
《养生经》211
《绝句解》603
绝海中津 286、292、298、302、303、304
荣西(明庵荣西)56、59、171、282
洪迈 172、176
《项羽》249
契冲 576、585、604、606、607、608、610、611、612、616、617、618、621、623、635、649
《类至长者》233
《类聚古集》44
《修行鱼类物语》233
《修行僧大峰樱》560
《修辞与文采学》657
《俊成卿女集》66
俊芿 63
《俊赖髓脑》44、87、325
《独言》345、383、596
《独吟百韵》331
《独语》192
《独眼神》494
《美妙论》657
《枯尾花》408
音阿弥 256、271
相阿弥 451、454

南坊宗启 456、459
《南坊录》456、458、460
《南国》318、320
《南郭先生文集》578、597
《南郭先生灯下书》597
南浦绍明 291
《祝词解》613
《帝范》211
《骈拇》401
《显净土教行信证文类》(简称教行信证)57
显昭 55
《语孟字义》574
《语意考》612
《送张山人归嵩阳》403
《说话文学》215
《选择本愿念佛集》172
《建武式目》53
《建治新式》90
建部绫足 473
《贺茂社司古记》242
贺茂真渊 80、488、495、604、606、607、611、617、637、649
顺觉 89
顺德院 89
《美浓千句》111
洞院公定 129
《洞院公定日记》157、158
《草炭包》416
《草根集》51、433
《草堂记》188、192
《草袋纸》44
《草堂诗集》287、314、318
《草庵集》50
草薙正夫 71
《临济录》290
《结城战场物语》127
《洛神赋》304
《看闻御记》128、271、325
骆宾王 430
胜海舟 656
《荫凉轩日录》252
亲鸾 56、57、58、61、171、173、174
复庵宗已 291
钟惺 594
《胡曾诗注》290
《洒落堂记》446
荆溪(唐僧湛然)221
《闻雷戏作》300
《厚颜抄》610
泉镜花 662
《鸦鹭战役物语》233

十画

《班女》149、265
莲之 346
《莲之露》313、320
素丸 346
《柴门》403
《柴门辞》374、416
荷马 655
《荷兰文字略考》653
《荷兰本草和解》653
《荷兰地球说》653
荷田在满 80、637
荷田春满 66、606、607、636、637、649
《敌乡花》140
《通小町》249
《读三国志法》514
《读〈永平录〉》315
《读史余论》63
《恋之重负》248
恋川春町 470、471
《恋信使往来大和》548
《宵之情》472
栗山理一 363
《蚊子摔跤》276
桂万荣 466
《桂园遗文》640
桂庵玄树 64
圆仁 129
圆尔（东福圆尔）216、217、281、282、291
圆幸教王坊 212
《晋书》141、214
铃木大拙 430
铃木正三 468
铃木牧之 174、177、178、312
《斋中四壁自画山水戏作卧游歌》598
斋藤拙堂 595
斋藤德元 335
《真历考》619
《真言辨》641
《真迹去来文》414
晓月坊（藤原为守）114、115、116、118
《病中吟》373
《桃太郎》233
桃溪德悟（来来禅子）283
唐木顺三 182
《唐后诗序》596
唐衣橘洲 118
唐纳德·金（Donald Keene）332、385
《唐贤三体诗法》282
《唐物语》214

《唐诗选》594、597
《唐诗选国字解》597
《唐柳先生文集》290
《唐镜》214、215
《诽风柳多集》119
《流水集》287
《流放地》258
《流泉曲》181、186
《隅田川》249、256
哥白尼（Copernicus）653
桥本左内 654
《秘本玉栉笥》646
《秘传书》487
鸭长明（莲胤）72、77、78、171、172、174、181、182、184、188、189、190、191、192、203、211、376、426、427、431
《鸭长明集》181
《浮世物语》465、466
《浮世荣花枕》470
《浮世理发馆》475、498、501、502、584
《浮世澡堂》475、498、501、502、584
《浮舟》249
荻生徂徕 347、573、576、578、592、593、605、616、649
荻野安静 330
浜田洒堂（珍碛）409
《倭训栞》66
《倭部曲》241
陶弘景 350
陶渊明 302、303、347、350
高市黑人 48
《高砂》249、265
《高野物语》227
《高僧传》127
夏目漱石 662
《夏祭浪花小调》522
《涩团》342
《悯农》359
《泰西七金译说》653
《泰西王侯骑马图》68
《泰西武人图》68
《诸艳大鉴》（《好色二代男》）480
《诸神本怀集》52
《诸道听耳世间猿》489
《诸葛孔明鼎军谈》554
《浪华长堤四明》347
《浪花钲》468
《艳仲町》561
《兼好法师集》192
兼载 104、326、327

《旅行拾遗》356
《旅宿阵雨》432
《旅寝论》414
铁舟德济 285、291
诹访春雄 543
《脏志》653
能阿 92、93、110
能阿弥 451、454
《能作书》437
能势朝次 71
顿阿(二阶堂贞宗)50、173、175、192
顿阿弥 127
《致谷川士清书简》622
《致实法院书简》488
《浦岛太郎》224、233
都良香 173
都贺庭钟 473、488、489
《通言总篱》472
《通盛》249
《通鉴纲目》54
《酒吞童子》224、230、231、530
《酒饼歌会》225
《俳学之大观》339
《俳谐七车》383
《俳谐七车·序》384
《俳谐三部抄》343
《俳谐大句数》333、477
《俳谐大概》343
《俳谐千题集》355
《俳谐中庸姿》343
《俳谐古今集》413
《俳谐寺记》361
《俳谐岁时记》403
《俳谐问答》386、396、399、409、410、412、415
《俳谐或问》343
《俳谐连歌千句》(《守武千句》《飞梅千句》)326
《俳谐连歌百韵》326
《俳谐初学抄》335、336
《俳谐相传》331
《俳谐注意之风体》341
《俳谐独吟一日千句》333
《俳谐独吟千句》94
《俳谐谈》341
《俳谐秘传》331
《俳谐破邪显正》334、343
《俳谐御伞》330、337、338
《俳谐蒙求》341、343
《俳谐惠能录》384
《俳道惠能录·序》345
《俳题正名》354



《谈林十百韵》333
《难波曲》241
《离居辩》386
《离骚》349、406
《倾城壬生大念佛》543
《倾城反魂香》544
《倾城买四十八手》472
《倾城买二理》472
《倾城佛原》543
《倾城岛原蛙会战》550
《倾城金龙桥》543
《造庭记》452
《宽政甲子之夏》320
《鬼神论》577
《调度歌会》225
隆圆 213
《海贼》494
《海路》258
《海漫漫》155、156
般溪 657
桑原武夫 400
《钱原和清溪和尚韵》302
钱谦益 593
钱塘瞿佑 488
《冥途信使》547
晖峻康隆 480、509
《容斋随笔》176
《容斋随笔·序》172
《偶然作》401
《徒然草》129、170、172、173、175、192、193、194、195、196、198、200、202、203、223、349、426、427、468、517
《蚊群百句》342
《蚊群百韵》334
《逍遥游》400、401
《涅槃经》131
《破墨山水图》451

十一画

《第二艺术》400
《盛久》256
《淀川》337
《续千字文》431
《续千载和歌集》45
《续日本纪》240、609
《续五论》416
《续古今和歌集》45、46、53
《续后拾遗和歌集》45、46
《续后撰和歌集》45、46
《续耳尘集》537
《续拾遗和歌集》45
《续俳家奇人传》408
《续原·跋》446

《续虚栗》410
《续猿蓑》369、416
笠女郎 48
《弹弓散乐图》242
《昆山集》331
《菊水》246
菊池大麓 657
《菊宴月白浪》561
《渔父》401、408
《假犬》466、467
《假名古事记》613
《假名列女传》466
《假名范本忠臣藏》(忠臣藏)
522、535、554、556、558
假名垣鲁文 648、659、663
《假寐草子》226
《梅历》476
梅尧臣 289
梅亭金鹅 663
梅暮里谷峨 472、662、663
梦中山人寝言先生 472
梦灯庵 92
《梦李白》350
《梦庵记》173、176
梦窗疏石 285、286、291、292、
299、302
《梦窗国师语录》285、292
《梵天国》224、285、292
清少纳言 66、170、173、182、
193、583
清田儋叟 173、177
《清经》265
清拙正澄 291
《清夜吟》380
清原业忠 56
清原宣贤 56
《清谈峰初花》475
《理气性情图》56
《理气辩论》590
《维氏美学》657
《萤火赋》430
绿天馆主人 489
《常乐里闲居》155
常庵龙崇 177
《教训抄》213
《梨本集》606
堀田善卫 59、77
堀河天皇 45
《堀河院百首》56
堀景山 616
雪舟 390、450、451
雪村友梅 285、292、294、296、
304
雪柴 333

《情死大鉴》469
《情死天网岛》522、534、544、546
《情死生玉》544
《情死重井筒》544
《情死宵庚申》544
《情死曾根崎》546
《梁尘秘抄》200
梁·慧皎 127
《野守镜》47
野谷高政 343
野明 392、448
野泽凡兆 369、409
野野口立圃 330、336
《剪灯新话》466、488、491
唯园 49、174
寂忍 87、88
寂室元光 285、288、299
《寂室和尚语录》285
寂莲(藤原定长)52、55、62
寂照 59
萧何 148
《萧将军让司空并教劝启》(《镰仓右大臣家集》)43
黄坚 282
黄庭坚(黄山谷)289、404
《排芦小船》617、625、632
《鹿岛纪行》374
《鹿苑日录》113
鹿津部真颜 119
《随求陀罗尼经》207
《随笔》571、581
《娼妓绢丽》472
惟肖得岩 286
《宿府》401
宿屋饭盛 119
菅沼曲翠(曲水)375、381
《菅原传授习字鉴》522、534、554
菅原孝标女 170
菅原道真 55、173、281、554、555
菅野谷高政 343
救济 89、90、91、92、93、95、96、97、99、100、101、102、103、108、295、398、521
《望春》402
《淮南子》201
《绮语抄》44
袋草纸 211
《虚栗》406、407、409、410、411、412、486
《虚栗·跋》386、402、406、445
《骊宫高》155

啸斋 178、179
《盗贼五条汉》538、563
《聊斋志异》215
《阎浮集》285
梶原景时 216
《偷盗》216
曹植 304
《移植芭蕉词》367、448
《辅教篇》290
《寄御河古开浴》308
康赖 145、150、157、213
《菖蒲草》537
《船辨庆》256

十二画

《萱》296
《萱花》619
《萱草》110、113
寒山 406、445
《寒夜辞》404
《寒鸦栖枯枝》387
《富士山记》173
富士谷御杖 641
富川房信(雪吟)470
富山道治 467
富永平兵卫 534、537
《富家食肌肉，丈夫吃菜根，我贫》368、387
《奥义抄》44
《奥仪》437
《奥州小道》172、369、374、375、376、381、393、394、397、402、404
《奥州纪行》378
《奥德赛》655
《越女词五首》318、319
越前少掾 522
《越部禅尼消息》66
越智越人 375、379、408
《游子方言》472
《游娼声妓俳优杂剧小说家等改制之事》659
《童子问》574、588
《童子草》(《狂言昔语抄》)274
森川许六 408、415
道元 47、50、51、53、171、281、315
道生 87、88、196、509、581
《道成寺》249、493
道我 196
道阿弥犬王 244
《道祖问道》216
《道情十首·序》599

道誉(佐佐木高)98、100、160
智仁天皇 116
智鉴 51
智蕴 92、93、120
愚中周及 285、291
《愚问贤注》50
《愚管抄》63
《紫文要领》617、626、627、629
紫式部 55、66、170、221、399、478、479、583、585、586、627、631、634
《紫式部日记》170、585
《紫家七论》585
《落日庵》348
《落叶集》655
《落洼物语》226
《御用尼》227、228
《禅仪外交集》293
《禅余或问》293
《禅林僧宝传》290
《禅茶录》458、460
渡边华山 54
《喻世明言》473
黑田麴庐 655
喜多 250
喜阿弥 258
喜海 444
《答许子问难辩》392
《答若州羽林君二首》580
《答〈涩团〉》383
《答〈破邪显正〉》343
《棠阴比事》466
《棠阴比事物语》466
善阿 89、90、96、100
《曾良旅行日记》378
《曾我物语》128
曾溪大师 345、384
《葫芦》369、416
《菟玖波集》(《筑波集》)88、99、100、102、103、112、325
《蒸汽船》653
《联芳集》299
《联珠诗格》282
《韩非子》211
韩退之 188
韩愈(韩昌黎)163、289、605
尊胤天皇 95、100
《尊卑分脉》129、130、231
尊圆亲王 63
《筑波问答》85、90、95、102、104、433、434
《葛松原》370、386、416
《搜神记》507

《湘南即事》202
谦翁 305
《嵯峨日记》192、374、381、382、405、407、413
嵯峨天皇 100
《嵯峨物语》227
景徐周麟 108、113、286、292
《景清》538
《景清出家》521、540、541、548
《普通说唱集》126、127
《鲁滨孙漂流记》(《漂流记》)655
《敬斋箴》573
嵇康 202
《敦盛》249、265
《敦盛能》245
《葵姬》249
《痳隐弁》598
《琵琶行》187
《惺窝先生行状》570
《渡御曹子岛》230
《焚赘书之议》659
《量感道》104
程颐 54
程颢 54
最澄 430
《傀儡子记》173、517

十三画

舜 576
《塞下曲》597
《蜀山百首》119
《锦之里》472
源义家
《源氏外传》585
《源氏物语》56、58、66、108、166、176、199、200、214、221、226、249、349、375、406、425、479、480、490、503、512、583、585、586、592、604、609、610、616、617、618、623、625、627、628、629、631、632、649
《〈源氏物语〉玉小栉》617、618、627、628、629、633
《〈源氏物语〉论》585
《〈源氏物语〉新释》613
源右卫门 273
《源平盛衰记》127、214、427
源光行 214
源经信(源都督)187
《源注拾遗》610
源实朝 43、46、182
源信 172、182

源觉 85
源俊赖 44、87
源通具 52、65
源隆国 212
源赖义 124
源赖朝 43、62、128、130、134、216、540
《新千载和歌集》45、193
新井白石 577、605、653、659
新田义贞 159、165、558
《新古今和歌集》43、44、46、48、51、52、53、54、55、56、58、59、62、63、64、65、66、67、76、141、181、182、401、426、433、558、609
《〈新古今和歌集〉汉文序》67
《新乐府》151、155、156
《新乐府和歌》214
《新后拾遗和歌集》45
《新后撰和歌集》45
《新学异见》640
《新拾遗和歌集》45、193
《新版歌祭文》535
《新唐书·后妃传》153
《新续古今和歌集》45、50
《新敕撰和歌集》45、46、61、77
《新撰犬筑波集》329
《新撰古今和歌集》53
《新撰狂歌集》116
《新撰菟玖波集》104、110、112、326
《新增犬筑波集》331、337
《新猿乐记》173、242
《雷公》277
楠木正成 89、159、162、167
福井贞助 552
福地樱知 663
福泽谕吉 654
《福神》277
《想夫恋》155
《殿记》65
《辞世诗》311
《慎机论》63
《蓑虫说》404
《蒙求》201、202、214、290、400、406
《蒙求和歌》214
《睡余录续编》583
《谪居江南》403
《韵府群玉》290
《韵塞》415
《韵镜》290
《赖政》249、265

《赖豪阿阇梨怪鼠传》513
《酩酊气质》497、498
《酩酒一杯绮言》497
《蒲室集注释》298
慈圆 46、55、60、62、63、64、70、398、442、443、444
慈镇 68、70、71
《慈镇和尚自歌会跋文》68、70
《蓬莱物语》233
《解剖新书》653
《楚辞》349
瑞溪周凤 286
《蜉蝣日记》170
《猿蓑》369、381、413、416
《猿蓑·跋》387

十四画

《鼻子》215、216
《槐记》174
僧正遍昭 422
《歌圣传》494
《歌论》585
《歌学提要》641
《歌苑联署事书》49
《歌意考》80、612、637
《歌舞伎十八番集》538
《歌舞髓脑记》271、439、440
《摧邪论》48
《演员论语》537
《槃若心经》438
《槃若心经秘键》430
《碧岩录》49
《静夜草庵里》316
熊泽蕃山 573、585、592、605
《熊野》249、265、267、268
《熊野本地》227
蔡琰 583
《摘新花》170、174
《赛歌六百首》67
《赛歌会大成》57

十五画

《鞍马天狗》249
横山邦治 474
横川景山 286
横田由清 655
《横笛草子》230
樱川幸甚 497
樱井好朗 191
樱田治助 522、553、560
《樱姬东文章》561
德川家康 569、570、571
《题白氏文集后》589

《题归田园》303
《题仙游寺》155
《题如意庵》306
《题峨眉山下木桥桩》312
《题淫坊》308
《题壁》575
《墨兰图》450
《墨竹画》450
《舞台百条》537
《僻言调》606
《蕉余吟序》589
《蕉坚藁》286、304
增阿弥 244、258
《摩呵止观》205
《篇突》315
鹤屋南北 538、553、560、563
撷斋 178
《醉翁亭记》188
《撰集抄》213

十六画

濑川菊之承 535
《辩名》577、593
《辩道》577
橘成季 211
《操曲浪花芦》554
《翰林葫芦集》108
《翰林葫芦集·容安斋记》286
《嚏草》336
鲷室贞柳 74
镜唐觉圆 291
《薄雪物语》465
《燕喜亭记》188
《醒睡笑》465、467
《辨疑录》591
醍醐天皇 96、159、160、165、292、554
《醍醐杂抄》125

十七画

《霞关掌录·十五》488
戴叔伦 202
《繁荣后记》(青楼卷)180
《繁野话》473、488、489
《臆说剩言》637
穗积以贯 550
簗濑一雄 189

十八画

《镰仓九代记》466
《镰仓物语》465
藤本箕山 173、468
藤田德太郎 444
藤原义忠 67

藤原丑人 517
藤原为氏 46
藤原为世 46
藤原为秀 46
藤原为相 46
藤原为家 46、61
藤原为兼 46、48、49
藤原为教 46
藤原公任 66、72
藤原仲实 44
藤原成范 214、215
藤原光俊(真观)46
藤原行家 46
藤原有家 52
藤原良经 45、52、55、64
藤原良季 55、56
藤原良通 65
藤原季经 55
藤原茂范 215
藤原茂朝 87
藤原宗忠 431
藤原宗兼 430
藤原实定 432
藤原定家 43、44、45、46、52、55、56、61、62、72、74、77、79、87、114、433
藤原范兼 45
藤原知家(莲性)46
藤原忠通 62
藤原明衡 173、242
藤原俊成 43、45、55、56、65、66、67、68、69、72、140、401、426、427、432、446
藤原俊成女(俊成卿女)65
藤原亲经 53、67
藤原信实 213
藤原资业 67
藤原家良 46
藤原家隆 45、52、55
藤原隆季 432
藤原隆博 47
藤原盛房 44
藤原基俊 68、431
藤原基家 46
藤原清辅 44
藤原敦隆 44
藤原道长 85
藤原道平 96
藤原道纲母 170
藤原雅经 182
藤原惺窝 569、570、571、572、579、580、605、642
藤原赖通 85
鹭乔 354

瞻西上人 227、228
《檐前独话》334
魏庆之 99
《魏志·东夷传》238
魏徵 147、149、156
《鹰筑波集》331

十九画

《藏海诗话》99
《警世通言》473、488、492

二十画

《护园随笔》576
《护园录稿》597

二十一画

《露野日记》400
《露野纪行》(《甲子吟行》)
368、374、387

主要参考书目

史书·研究资料类

市古贞次责编《日本文学全史》(6卷),学灯社979年版。

久松潜一责编《增补新版·日本文学史》(7卷),至文堂1979~1981年版。

久松潜一著《日本文学史通说》,有斐阁1973年版。

加藤周一著《日本文学史序说》(2卷),筑摩书房1980年版。

[美]唐纳德·金《日本文学的历史》(18卷),中央公论社1994~1997年版。

小西甚一著《日本文艺史》(5卷),讲谈社1992年版。

小西甚一著《日本文学史》,讲谈社1997年版。

西乡信纲等著《日本文学史》,厚文社1953年版。

久保田淳等编《岩波讲座·日本文学史》(18卷),岩波书店1995~1997年版。

谢六逸著《日本文学史》,上海书店影印北新书局1929年版。

平冈敏夫等编《日本文学概说》,有精堂1989年版。

伊藤正雄、足立卷一著《日本文学史概况》,社会思想社1980年版。

木下正俊、稻冈耕二编《日本文学史》,有斐阁1976年版。

次田润著《日本文学通史》，明治书院 1953 年版。

神滕丰、汤地定正著《概论日本文学史》，正统社 1950 年版。

刘振瀛著《日本文学论集》，北京大学出版社 1991 年版。

佐山济著《日本文艺史论》，越后屋书房 1944 年版。

西乡信纲等著《日本文学的古典》，岩波书店 1992 年版。

小田切秀雄《日本文学史》(古典篇)，麦书房 1976 年版。

洼田章一郎、盐田良平等著《古典日本文学史》，筑摩书房 1967 年版。

石上七鞘著《古代传承文艺序说》，樱风社 1984 年版。

久松潜一著《上代日本文学研究》，至文堂 1969 年版。

《日本古典鉴赏讲座》(25 卷)，角川书店 1957 ~ 1967 年版。

日本文学研究资料刊行会编《日本文学研究资料丛书》(80 卷)，有精堂 1976 年版。

《研究资料日本古典文学》(13 卷)，明治书院 1983 年版。

《国语国文学研究丛书》(34 卷)，樱枫社 1977 ~ 1984 年版。

《国文学研究丛书》(全 26 卷)，明治书院 1980 年版。

板垣市藏著《国文学史纲》，明治书院 1936 年版。

有吉保编《中世日本文学史》，有斐阁 1986 年版。

诗歌类

高野辰之著《新订增补·日本歌谣史》，五月书房 1978 年版。

菅野雅雄著《记纪歌谣与万叶之间》，樱枫社 1982 年版。

伊藤博著《古代和歌史研究》(全 6 卷)，塙书房 1973 ~

1983 年版。

伊藤博著《古代和歌史研究参考年表·事项索引》,塙书房 1984 年版。

久松潜一著《〈万叶集〉研究》,至文堂 1969 年版。

中西进著《〈万叶集〉原论》,樱枫社 1976 年版。

中西进著《万叶的世界》,中央公论社 1979 年版。

山本健吉著《柿本人麻吕》,新潮社 1962 年版。

高木市之助著《大伴旅人·山上忆良》,筑摩书房 1972 年版。

中西进编《大伴家持人与作品》,樱枫社 1985 年版。

吉野裕《防人歌的基本结构》,御茶水书房 1956 年版。

西下经一校注《古今和歌集》,朝日新闻社 1976 年版。

西下经一、实方清著《古今集·新古今集》,三省堂 1977 年版。

小泽正夫编《三代集研究》,明治书院 1981 年版。

桥本不美男《王朝和歌史研究》,笠间书院 1972 年版。

久保田淳著《中世和歌史研究》,明治书院 1993 年版。

谷山茂著《〈新古今集〉及其歌人》,角川书店 1983 年版。

安田章生著《〈新古今集〉歌人论》,樱枫社 1977 年版。

松野阳一《藤原俊成研究》,笠间书院 1973 年版。

石田吉贞著《藤原定家研究(改订版)》,文雅堂书店 1982 年版。

堀田善卫著《定家明月记私抄》(全),新潮社 1993 年版。

安田章生著《西行》,弥生书房 1973 年版。

木藤才藏著《连歌史论考》(2 卷),塙书房 1986 年版。

筱田一士著《心敬》,筑摩书房 1987 年版。

小西甚一著《宗祇》,筑摩书房 1976 年版。

久松潜一等责编《古典俳文学大系》(全 16 卷),集英社 1970～1976? 年版。

颖原退藏著《俳论史》(3 卷),中央公论社 1980 年版。

尾形仂著《俳谐史论考》,樱枫社 1977 年版。

林林译《日本古典俳句选》序·跋,湖南人民出版社 1983 年版。

松尾靖秋《近世俳人》,樱枫社 1963 年版。

井本农一著《芭蕉文学研究》,角川书店 1982 年版。

南信一著《三册子总释改订版》,风间书房 1980 年版。

久松潜一、井本农一编《古典文学大系》(16 卷),集英社 1985 年版。

《日本诗人全集》(25 卷),新潮社 1974～1976 年版。

北村泽吉《五山文学史稿》,富山房 1941 年版。

荫木英雄著《五山诗史研究》,笠间书院 1977 年版。

西田正好著《一休》,讲谈社 1977 年版。

柳田圣山著《沙门良宽》(中译本),北京大学出版社 1990 年版。

小说散文类

今井卓尔《物语文学史研究》,早稻田大学出版社 1977 年版。

《源氏物语》研究会编《〈源氏物语〉之探索》(1～14 辑),风间书房 1978～1989 年版。

多屋赖俊著《〈源氏物语〉之思想》,法藏馆 1952 年版。

东京大学源氏物语研究会编《讲座·源氏物语》(2 卷),紫乃故乡会 1949 年版。

秋山虔编《源氏物语事典》,学灯社 1989 年版。

玉井幸助著《日记文学研究》,塙书房 1965 年版。

伊藤博、宫崎庄平著《中古女流日记文学》,笠间书院 1988 年版。

池田龟鉴《〈枕草子〉研究》,右文书院 1964 年版。

唐木顺三著《中世文学》,筑摩书房 1955 年版。

安良冈康作著《中世的文艺理念》,笠间书房 1981 年版。

小林智昭著《中世文学思想》,至文堂 1976 年版。

小林至昭著《续中世文学思想》,笠间书院 1982 年版。

永积安明著《军记物语的世界》,朝日新闻社 1978 年版。

上横手雅敬著《〈平家物语〉的虚构与真实》,讲谈社 1973 年版。

石田贞吉著《隐者文学》,塙书房 1986 年版。

梁濑一雄著《鸭长明研究》,风间书房 1980 年版。

市古贞次等编《日本的说话》(全 5 卷),东京美术社 1973 年版。

长野尝一著《说话文学的世界》,明治书院 1980 年版。

森正人著《今昔物语集之生成》,和泉书院 1986 年版。

江谈抄研究会著《类聚本系江谈抄注解》,武藏野书院 1983 年版。

河北藤著《历史物语的新研究》,明治书院 1982 年版。

长谷川强著《浮世草子之研究》,樱枫社 1969 年版。

宗政五十绪《西鹤研究》,未来社 1969 年版。

中野三敏著《戏作研究》,中央公论社 1981 年版。

冈田正之著《增订版·日本汉文学史》,弘文馆 1954 年版。

川口久雄著《平安朝日本汉文学史研究》(3 卷),明治书院 1975 ~ 1990 年版。

今井源卫著《王朝物语与汉诗文》,笠间书院 1990 年版。

小西甚一著《文镜秘府论考》(3 卷),八大洲出版社 1948 ~ 1952 年版。

戏剧类

河竹繁俊《日本演剧全史》,岩波书店 1959 年版。

艺能史研究会编《日本艺能史》,法政大学出版局 1982 年版。

津上忠等编《演剧史·日本篇》,汐文社 1976 年版。

《世阿弥艺术论集》,新潮社 1987 年版。

天野文雄《风姿花传》(汉译本)解说,中国社会科学出版社 1999 年版。

田口和夫著《狂言论考》,三弥井书店 1977 年版。

近藤忠义著《歌舞伎与净瑠璃》(日本文学论 2),新日本出版社 1977 年版。

诹访春雄著《近世戏剧史序说》,白水社 1986 年版。

中村幸彦等著《近松门左卫门的世界》,财团法人大东急纪念文库 1980 年版。

思潮·评论类

久松潜一著《日本文学评论史》(全 4 卷),至文堂 1968 ~ 1969 年版。

福井贞助著《日本古典文学评论史》,樱枫社 1985 年版。

桥本不美男等校注《歌论集》,小学馆 1975 年版。

福田秀一编《中世评论集》,角川书店 1985 年版。

斋藤清卫著《日本文艺思潮全史》,樱枫社 1963 年版。

叶渭渠著《日本文学思潮史》,经济日报出版社 1997 年版。



冈崎义惠著《日本艺术思潮》，岩波书店 1974 年版。

长谷川泉著《日本文学思潮史》，至文堂 1976 年版。

今井卓尔著《古代文艺思潮史研究》，早稻田大学出版部 1964 年版。

中村幸彦著《近世文艺思潮论》，中央公论社 1982 年版。

吉川幸次郎编《本居宣长集》(日本之思想 15)，筑摩书房 1969 年版。

朱谦之著《日本的朱子学》，人民出版社 2000 年版。

筱田一士著《传统与文学》，筑摩书房 1986 年版。

美学类

西田正好著《日本美的谱系》，创元社 1979 年版。

藤田德太郎著《日本文学之传统》，文圆社 1940 年版。

栗山理一编《日本文学的美结构》，雄山阁 1976 年版。

折口信夫等主编《日本文学的美理念》，河出书房 1951 年版。

中村真一郎《王朝文化深层——好色结构》，岩波书店 1987 年版。

冈崎义惠著《艺术论的探求》，弘文堂 1941 年版。

冈崎义惠著《美的传统》，弘文堂书房 1941 年版。

安田武、多田道太郎著《日本的美学》，鹈鹕出版社 1978 年版。

西田正好著《日本之美》，创元社 1970 年版。

久保田淳著《日本人的美意识》，讲谈社 1978 年版。

叶渭渠、唐月梅著《日本人的美意识》，开明出版社 1993 年版。

片冈良一著《物哀与和歌精神》(收入《片冈良一著作

集》)，中央公论社 1986 年版。

冈崎义惠著《日本文学思想——作为其基础研究的“哀”的考察》，岩波书店？年版。

草薙正夫著《幽玄美的美学》，塙书房 1980 年版。

大西克礼著《风雅论》，岩波书店 1940 年版。

数江教一著《空寂》，塙书房 1989 年版。

复本一郎著《闲寂》，塙书房 1983 年版。

今道友信著《东方的美学》(中译本)，三联书店 1991 年版。

比较文艺类

山本正男著《东西方艺术精神的传统和交流》(中译本)，中国人民大学出版社 1992 年版。

小岛宪之著《上代日本文学与中国文学》(3 卷)，塙书房 1962～1965 年版。

辰巳正明著《万叶集与中国文学》(中译本)，武汉出版社 1997 年版。

福岛正义著《日本上代文学与老庄思想》高文堂出版社 1983 年版。

松田智弘著《道教受容之研究》，人间生态学谈话会出版社 1982 年版。

《禅与日本文化》(中译本)，三联书店 1989 年版。

铃木修次著《中国文学与日本文学》(中译本)，海峡文艺出版社 1989 年版。

丸山清子《〈源氏物语〉与〈白氏文集〉》(中译本)，国际文化出版公司 1985 年版。

关森胜夫等著《日本俳句与中国诗歌》(中译本)，杭州大

学出版社 1997 年版。

其他综合类

《日本文化史大系》(14 卷),小学馆 1986 年版。

日本史研究会编《讲座日本文化史》(8 卷),三一书房 1978 年版。

家永三郎《日本文化史》,岩波书店 1970 年版。

叶渭渠著《日本文化史》,广西师大出版社 2003 年版。

《加藤周一著作集》(全 24 卷),平凡社 1981 ~ 1997 年版。

亀井胜一郎著《日本人的精神史》(全 6 卷),文艺春秋社 1967 年版。

和辻哲郎《日本精神史研究》,岩波书店 1994 年版。

津田左右吉著《文学上表现的国民思想研究》(5 卷),岩波书店 1963 ~ 1966 年版。

永田广志著《日本哲学思想史》(中译本),商务印书馆 1978 年版。

梅原猛著《日本人的灵魂——世界中的日本宗教》(中译本),文化艺术出版社 1993 年版。

樱井好朗著《中世日本人的思维与表现》,未来社 1970 年版。

今井淳等编《日本思想论争史》,鹈鹕社 1988 年版。

辞书类

《日本古典文学大辞典》(6 卷),岩波书店 1983 ~ 1985 年版。

《日本文学史辞典》,角川书店 1987 年版。

《日本文学小辞典》,新潮社 1976 年版。

《日本古典名著总解说》，自由国民社 1979 年版。

武石彰夫等编《佛教文学辞典》，东京堂 1980 年版。

竹内理三等编《日本历史辞典》（中译本），天津人民出版社。

濑川健一郎编《基本日本文学史年表》，武藏书房 1976 年版。

濑川健一郎编《日本文学史年表》，角川书店 1982 年版。

跋

旅美期间，完成《日本文学史》全四卷之后，应斯坦福大学东亚系日本文学专家詹姆斯·莱克特（James Reichert）教授的邀请，进行学术交流。在沟通彼此目下的研究课题时，他关心地询问我们撰写这部《日本文学史》花费了多少时间？当时我们回答是从1993年动笔至今年完成，写作花了整整十年的时光。

回想起来，我们下决心撰写《日本文学史》，自着手准备算起，则前后花了二十年有余的岁月，几近占去了我们走过的人生三分之一的路程。如今写这篇跋文，回顾这段时间的工作，我们做如下几件事，也可以说有待今后进一步研究和探索的几个问题。

（一）整理图书资料和学习文艺理论

我们正式从事日本文学研究，有了写史的意念就开始了这项工作。我们是先从整理有关图书目录着手，不仅限于日本文学，还有与日本文学有关的中西文学图书目录；也不仅限于文艺学学科，还及于与文艺学有关的边缘学科，尤其是哲学、美学、文化学等图书目录，并开始有重点地搜集这些目录中的图书资料，或购买，或复印，或友人赠送。这是贯穿研究和写作的全过程，不断发现又不断充实。据粗略统计，直接用于撰写这部《日本文学史》的参考图书，不包括作品原典，仅史

书资料、研究资料等各类大系、文集、论集、文学辞典等，凡二百八十九种七百零八卷。这是一切学术研究的首位硬件，只有以比较完整的、可靠的、丰富的文献资料作为依据，经过自己的实证研究，才能有条件做出比较接近客观的、科学的且属于经过自己独立思考的结论。这些年来，我们的写作体验是：写史者与文献资料的关系，就如同鱼与水的关系，不仅要有水才能存活，而且要有大海深水，才有可能尽情地遨游，自由地拓宽自己的学术空间。

但是，“史料说明一切，同时又没有说明一切。”（尼采语）因此，不能以史料的考据来代替文学史研究。整理和准备文献和图书资料时，要对史料进行严格的鉴别，就不能忽视文学理论的主导作用。为此，学习文学理论是必要的。特别是对我们这些在上世纪50年代初院系调整时入学的人来说，当时学习日本语言文学，重点放在语言学上，系统学习过语言学理论却没有系统学习过文艺学理论，更是非常必要的。过去对文学史研究，只重从感性→理性，或者相反，从感性→知性的认识过程，而往往忽视从感性→知性→理性的认识全过程。有鉴于此，我们对文学史的研究，既重视文献学的方法，整理先行文献，加强挖掘新材料的同时，又要力图避免文献学、实证主义的烦琐考证和认知的游戏，尽力做到实证与理论相结合。

如果说史料是文学史研究的硬件的话，那么文艺学理论就是软件。如果没有系统的科学的文艺理论作指导，那么在大量文献资料中，就很难将纷繁复杂的文学现象，客观而系统地梳理出文学史发展的规律性，在宏观上精当地把握文学史的本质问题。而且，文艺理论是不断发展和创新，要不断学习新建立的当代理论体系，故不能因循守旧，只墨守一种主义的

文艺理论。可以说，整理文献、写史的过程，也是不断学习文艺理论的过程。学习永无止境，否则，新的文学史学的理论构建就无法持续，研究者也难有所见。

(二) 思考文学的价值观

研究和撰写文学史，文学价值观占有核心的地位。所以进行文献学和实证研究的本质规定，就是构建主体的文学价值观。更新文学价值观念，便成为研究文学史第一义的课题。这个问题对我们特别重要，因为长期以来，以"政治第一"作为文学的批评原则，以政治代替文学，文学成为政治的载体这种观念，已根深蒂固地积淀在我们的潜意识中。"史无前例"时期的结束，并不意味着这种文学价值观的自然消失，因而我国学界于上世纪80年代初就将"更新文学观念"和"重写文学史"、"重写学术史"提上了日程。我们乘此东风，在准备和整理图书资料、学习文艺理论的同时，认真地补上更新文学观念这一课，以图树立新的文学价值观。

文学是反映社会生活的，文学存在"教育、认识、审美"三种功能。这三种功能是辩证统一的，而且这种统一性根植于美学哲学，审美价值就成为内容与形式的统一的具体表现，文学的主体价值也确立在其中。只有确立主体的文学价值，才能判断文学史本质与非本质的问题，也才能判断作家和作品的文学价值。否则，就会将文学的思想性泛意识形态化，再次落入庸俗社会学的窠臼。基于这种认识，我们研究文学史的时候，尽力挖掘文学主体的创造性，注意从文学发展史的动态中，去把握文学本质的东西，及其发展的规律。可以说，文学既反映社会生活，有其思想性，但又有其自律性，两者如何磨合而不悖违，这是研究文学史的难点之一。在这部文学史中，

我们就力图在论述文学创作、文学理论和批评中，通过文学文本的审美形式来阐释文学的思想性，同时突现不同历史发展过程中文学的思想和审美价值，以展示审美形成的流程和演化，以及民族传统审美体系的确立。

(三)探索文学史的研究方法

基于以上的认识，建立一种新的文学研究方法，是我们多年来一直努力解决的问题。我们在先行者多彩的日本文学研究方法论的基础上，吸收他们现代的、先进的方法，包括实证主义、文献学方法的合理内核，即认知态度的科学意义，并结合总结自己长期以来在这方面研究的实践体验，包括经验和教训，努力建立一种新的研究方法论，这是写史伊始就思考的一个问题，也是自始至终坚守实践的一个问题。具体地说，需要建立一个更完整的研究体系，即三个交叉系统的研究体系。

第一个是文学与“边缘学科”的交叉系统。文学是一门特殊的综合科学，与其他人文科学、社会科学，如哲学、美学、伦理学、宗教学、社会学、民俗学，以及一些在思维空间上相距较远的学科，如医学、生理学、心理学、病理学、性科学，乃至某些自然科学，如进化论，有着多方面的内在的血脉联系，通过彼此复杂的相互作用、补充和融合而成有机合成体，这一合成体，又并非一成不变，而是处在不断流变的运动状态，形成关于文学世界最重要的思想。

因此，展开跨学科的综合研究，将“边缘学科”的理论与方法运用到文学的研究中，对其科学的理论进行最大限度的重新整合，是十分必要的。这个问题，在学界进行过长期的学术讨论。我们在准备和写作这部文学史的全过程，也尝试探索和研究其中的某些边缘学科，取得了一些中期成果，撰写了

《日本文学思潮史》、《20世纪日本文学史》、《日本人的美意识》、《日本文化史》等专著，并参与我们中国社科院的"世界文明研究课题"日本文明的研究工作，以及翻译了加藤周一的两卷本《日本文学史序说》，从中积累了一定的经验，在这部文学史中也有所反映。

第二个是文学与时代、历史的交叉系统。文学既然不断流动于社会整体的多层次上，它就与时代、历史的精神密切相连，又具有超历史、时代的生命力。而且作为其存在根源的美，如果离开本地域和历史、风土和民族性，就很难确立其价值取向。也就是说，文学与历史、时代的发展既吻合又超越，研究文学既要结合产生文学的时代和历史，同时还要考虑文学超越那个时代和历史的作用和影响，以及与过去所具有影响的文学的历史联系。比如日本近古文学并非全含封建性，它也含有近代的因素，在向近代转化的历史进程中，近代新的因素的形成是脱胎于传统文学的内部的。因此需要将它放在时代与历史的坐标轴上，从宏观把握出发，将与之有关的历史资料和时代社会思潮之成长进行交叉比较，以揭示文学发展的道路和历史的方向。

第三个是不同地域、不同民族的文学的交叉系统。一个地域、一个民族的文学不可避免地与他地域、他民族的文学交流会合。也就是说，文学不仅在一个地域、一个民族内部自律地生成和发展，而且往往还吸收世界其他的地域和民族的文学精神的精华，在本地域、本民族的传统文化氛围与世界种种文学思想的相互交错中碰撞、复合、融合而呈现出其丰富多彩，但它又是受到地域的一般条件和民族基本特征的交相制约的。通过这个系统，既可以审视其独自性，也可以思考其在世界文学中的共通性。因此这期间，我们撰写了《中国诗论与

日本歌论的比较研究》、《中日文学意识与儒佛道——以〈红楼梦〉与〈源氏物语〉比较研究为中心》、《中国文学与〈源氏物语〉——以白氏〈长恨歌〉的影响为中心》、《中日新感觉派的异同》等若干篇中日文学比较的论文，试图运用此两者的比较方法去评价，以探讨文学观念与形式在以上各种交流中发展的历史脉络，这也是必要的。而且我们还主编出版了千叶宣一的《日本现代主义的比较文学研究》，以兹借鉴。

这三个交叉系统，需要一个立体的结构来维系，以保证彼此的交流融通无阻，如果可以用立体交叉桥的结构来形象地概括的话，姑且把这种研究方法叫做"立体交叉研究方法论"。所谓"立体交叉研究方法"，是指研究日本文学要构建一个全方位的综合研究机制，对诸方面不同层次的交叉关系，比如，对文学和与其相关的边缘学科尤其是美学哲学的相应性和互补性、文学与不同时代、历史的共性与特殊性，文学与不同地域、不同民族的文学精神的对立性与融合性等进行总体宏观研究时，需要以翔实的材料作厚实的支撑，对大量创作实践现象进行微观分析，加以提升，使之综合体系化，以期对文学研究有一个比较完整的理论体系和收到严密的学术效果。也许这将是日本文学研究值得探索的重要课题，或者说是值得探索的一个发展的方向。

(四)构思文学发展的模式

一国的文学史，不可能封闭在一国之内孤立发展的，它必然会与他国的文学发生联系，相互交流，彼此影响，成为其文学发展历史的有机组成部分。因此，撰写国别文学史，虽不同于撰写比较文学史，但要有比较文学在其中。也就是说，研究国别文学史，要在内外因素的历史联系中，来考察一国文学内

在发展的自律性和外在交流的主体性，并展示其民族的整体特色。因而，撰写一国文学史，必然涉及需要研究其文学发展的模式问题。确立一个史的发展文学模式，虽会因各国的文学发展情况的不同而异，但作为研究文学史的一环，如何从其史的发展规律中，总结其文学模式则是非常必要的。

这个问题在日本文学史研究方面更为重要。因为日本文学古代之与中国文学交流，近代之与西方文学交流，对日本文学产生影响之重大，是他国文学史鲜见的，形成其文学发展史的重要内容。然而，在研究日本文学从生成至逐渐发展过程，与中国文学和西方文学的交流中的影响状况，即在研究和汉、和洋的比较文学中，产生过日本文学是“纯自发论”和“影响决定论”两种对立的观点。因此，以翔实的史料和实证考据为基础，坚持客观性，来探讨日本文学与外来文学的相互交流作用，是研究日本文学史值得探讨的有着特殊意义的问题。在这里，就涉及一个交流的文学模式问题。

日本文学自远古萌芽开始，其原初的文学观念和文学素材是扎根于自己的民族传统的土壤上的。在古代与中国文学、近代与西方文学的交流中，引进外来文学形式和文学素材多于外来文学观念，即使引进外来文学观念也不是简单的嫁接，而是彼此复杂的化合，促其变形变质，加以“日本化”。基于此，我们研究日本文学史着力于本土的文学观念与外来文学形式和素材相互释证，同时，也不忽视外来文学观念与本土文学形式和素材的相互释证。我们深感任何偏废，都可能会出现上述的“纯自发论”或“影响决定论”的极端结论。

就日本文学的发展而言，在引进外来文学形式、素材、观念从冲突到调和的过程，反复交替地出现过全盘的“汉风化”、“欧化主义”的风潮和“国粹主义”的风潮，虽然存在时期长

短不一,其广度与深度也不尽相同,但是两种异质文学经过磨合与消化,达到与外来文学或并存或融合,最终实现了"日本化"。可以说,日本文学的发展,是摆脱了两种极端的风潮,建立以"和魂汉才"、"和魂洋才"为导向的与外来文学交流的模式,创造出具有日本民族文学特质的新的文学体系。我们在史的发展动态中,总结日本文学存在与外来文学并存的态势,于是在先行者构建的"冲突·融合"文学模式的基础上,提出了"冲突·并存·融合"的文学模式。因此,一部日本文学史,不是一部"纯自发"的历史,也不是一部外来文学"影响决定"的历史,而是一部以日本传统文学为根基与外来文学交流而结晶的"融合"的历史。

我们多年写作日本文学史是按这几点努力去做的,并根据自己的理论视点,来构建自己的史的构架和逻辑分析。但是,我们深知:理论上有了认识,要在实践上有新的发现和创造,也是最难达到的。倘若能达到这种理想追求于一二,我们于愿足矣。

自下决心写史、整理图书资料目录始,我们就一直与日本学者、作家加藤周一、千叶宣一、小田切秀雄(已故)、野间宏(已故)、长谷川泉、依田憙家、伊豆利彦等先生经常就写史的指导思想、概念规定、史纲结构和研究方法论等进行学术的交流,承蒙加藤周一先生惠赠《加藤周一著作集》(全二十四卷)、美国日本文学史研究第一人唐纳德·金(Donald Keene)先生惠赠专著《日本文学的历史》(全二十八卷),挚友稻垣治、矢野玲子、久保麻沙等也分别赠送了研究资料全集、作家文集、多卷本文学辞典等,都成为我们的重要参考文献的一部分。这期间,我们受到日本国际交流基金、早稻田大学、学习院大学、京都立命馆大学、横滨市立大学分别聘任为特别研究员、客座研

究员或客座教授，以及住友财团的资助，多次长期访日，与日本众多学者、作家、评论家进行学术交流、搜集图书资料和参观各类文学馆和古今文学遗迹。凡此种种，对我们写史受用匪浅。我们荣幸地受到前辈、恩师季羡林先生、林林先生、刘振瀛（已故）先生的指导、鼓励和给予肯定的评价，日本共同通讯社通稿《大国文化的走向》提到有关我们是"中国的日本文学史研究第一人"的过奖评价，都督促着我们不敢怠惰，催迫着我们不懈努力。特别是将写史工作提上日程的时候，我们适时地得到中国社会科学院时任日本研究所所长赵自瑞研究员、现任外国文学研究所所长黄宝生研究员的全力支持，列入国家社会科学基金"八五"、"十五"规划项目，以及恩师季羡林先生列入他老人家担任总主编的"东方文化集成"计划之中，对我们完成这四卷本《日本文学史》研究课题起到了关键的保证作用。还有我们上述落籍的日本各大学图书馆、中国社科院图书馆、北京日本学研究中心图书馆、斯坦福大学东亚图书馆（含合并前的胡佛研究中心图书馆）等都为我们提供了良好的研究环境和丰富的图书资料。此外还有众多的没有提及名字的中日学者、同人、学友、编辑、读者、亲人的关心和支持，也成为我们写作力量的源泉，让我们沉浸在学术交流和友谊长存的幸福之中。

二十余年来，在写史的过程，我们已将日本文学研究化作自己生命的一部分。我们一介书生，能力微不足道，但知道受用于社会，还于社会之理，决心余生继续不倦地耕耘，继续焕发迟暮的学术活力，迎接新时代的学术挑战。

叶渭渠　唐月梅

2003年初夏于旧金山湾区

［Ｇｅｎｅｒａｌ　Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝日本文学史　　近古卷　　（下册）
作者＝季羡林主编
页数＝１１１４
ＳＳ号＝１１３０４７０９
出版日期＝２００４年０１月第１版

封面
书名
前言
目录
目录

《东方文化集成》编辑委员会
《东方文化集成》总序
序章　古代到近古的过渡
第一节　　近古政治体制的变迁
第二节　　近古文化的基本特征
第三节　文学变革的轨迹
第一章　和歌革新与歌论的新超越
第一节　　歌坛空前活跃与新歌风形成
第二节　《新古今和歌集》及其歌人
第三节　藤原俊成承前启后的歌学论
第四节　藤原定家与歌学体系化的完成
第二章　连歌与新式定制的出现
第一节　连歌的形成与普及
第二节　救济·良基的开创性贡献
第三节　心敬·宗祇将连歌推向新高峰
第四节　　狂歌·川柳的流行
第三章　战记物语新兴与《平家物语》
第一节　　战记物语的兴起
第二节　战记物语高峰作《平家物语》
第三节　《平家物语》与中国文化
第四节　《平家物语》与白居易诗
第五节　战记物语代表作《太平记》
第四章　随笔文学的庶民化
第一节　　随笔文学走向庶民化
第二节　　鸭长明与《方丈记》
第三节　吉田兼好与《徒然草》
第五章　说话集·御伽草子的发展
第一节　说话集的再兴隆
第二节　无住与《沙石集》
第三节　通俗读物的新形式御伽草子
第六章　戏剧文学模式的诞生
第一节　从舞乐艺能向古典戏剧过渡
第二节　能乐的诞生与观阿弥
第三节　　世阿弥与能乐理论的构建
第四节　狂言的艺术形态
第七章　五山文学及其后续
第一节　　五山文学确立与中国禅林文学
第二节　　五山文学的主要代表作家
第三节　　五山文学双璧义堂周信·绝海中津
第四节　一休宗纯诗的狂气

第五节　良宽诗的风流
第八章　俳谐俳论兴起与革新
第一节　从连歌到俳谐连歌·俳句的演变
第二节　贞门·谈林的论争与俳论
第三节　与谢芜村与俳句中兴
第四节　小林一茶的新句风
第九章　芭蕉的艺术世界
第一节　芭蕉与俳句革新
第二节　芭蕉随笔的成就
第三节　蕉风俳论的独创性
第四节　芭蕉与中国文学
第五节　蕉门对蕉风的继承与发展
第十章　近古文艺美学主体的确立
第一节　空寂·闲寂的源流与历史联系
第二节　空寂的幽玄美
第三节　闲寂的风雅美
第四节　空寂·闲寂美扩及广泛文艺领域
第十一章　通俗文学及其类型
第一节　通俗文学的普及和类型化
第二节　西鹤与浮世草子
第三节　上田秋成与《雨月物语》
第四节　式亭三马与《浮世澡堂》
第五节　马琴的《八犬传》及文学观
第十二章　净瑠璃·歌舞伎的出台
第一节　从古净瑠璃到新净瑠璃
第二节　国剧歌舞伎的诞生
第三节　剧作者第一人近松门左卫门
第四节　净瑠璃·歌舞伎一流剧作者们
第十三章　新儒学文学观的流变
第一节　宋学日本化与中国古典研究
第二节　劝惩论的文学观
第三节　人情论的文学观
第四节　风雅论的文学观
第十四章　古典主义与日本国学的复兴
第一节　文艺复兴与日本国学
第二节　日本国学体系的构建与后期的变异
第三节　本居宣长对日本国学的发展
第四节　本居宣长的“知物哀”论
第五节　复兴国学对近古歌学的促进
第十五章　近古文学向近代转型
第一节　幕末政权高压政策下文学的衰退
第二节　西方文化传播与对文学的影响
第三节　近古文学向近代转型
附录
日本文学史年表（近古卷）

索引
主要参考书目
跋